


UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual
y Publicidad I 



**EL ARTE NAÏF DE FENANDO ROCHE :
PRIMITIVISMO Y DISCURSO EN LA CREACIÓN**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Catalina L. Benavides Jiménez-Landi

Bajo la dirección de la doctora
M^a Victoria Legido García

Madrid, 2012

EL ARTE NAÏF DE FERNANDO ROCHE

Primitivismo y
Discurso en la Creación



Catalina Benavides Jiménez-Landi
Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad I
Dir. Tesis: Dña. M^a Victoria Legido García
Facultad de Ciencias de la Información
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

A mis padres

ÍNDICE

1. AGRADECIMIENTOS	9
2. INTRODUCCIÓN	11
Hipótesis	17
Objetivos	17
Metodología	18
PARTE I. ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD	21
3. Capítulo I. Criterios sobre arte a lo largo de la historia. La Estética	21
Introducción	21
3.1 De la Antigüedad a la Edad Media. El legado de los clásicos	23
3.2 Humanismo y Renacimiento	28
3.3 El siglo de la Transición	31
3.4 El nacimiento de la Bellas Artes	38
3.5 El legado del XVIII: Estética y sociedad	47
3.6 El Romanticismo y la sociedad de la industrialización	54
3.7 Los inicios de la Modernidad y los movimientos <i>Anti-arte</i>	67
3.8 Asimilaciones y Cambios; Segunda Mitad del siglo XX	79
3.9 Las Industrias Culturales y La Cultura de Consumo	90
Conclusiones	97
4. Capítulo II. Valoraciones sobre la creación: Artesanía, Arte Popular y Naïf	103
Conclusiones	131
PARTE II. FERNANDO ROCHE; CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE SU OBRA	
Introducción	143

5. Capítulo III. El Primitivismo y el siglo XX. El arte Naïf	
Introducción	145
5.1 El Primitivismo y los Movimientos de Vanguardia	152
5.2 El Arte Naïf	184
6 Capítulo IV. La Legitimación del Naïf. La obra de Fernando Roche	
Introducción	213
6.1 Breve aproximación al engranaje de un mercado. El crítico y los espacios del arte	217
Conclusiones	241
7 Capítulo V. Roche y el Naïf	249
PARTE III. MARCO INTERPRETATIVO DE LA OBRA DE FERNANDO ROCHE	
Introducción	275
8 Capítulo VI. Metodología para el análisis. Un primer acercamiento para la comprensión de la obra de Roche	277
8.1 Antecedentes teóricos	277
8.2 Metodología	284
8.3 El trabajo de campo: la muestra de investigación	287
9 Capítulo VII. Análisis de las Entrevistas. Los discursos de Fernando Roche	289
9.1 Valores	289
9.2 Ejes Discursivos	299
9.3 Los discursos	302
10 Capítulo VIII. Catalogación de la obra de Roche	307

10.1 Muestra fotográfica de Catálogo	310
11 Anexo	331
11.1 Muestra II. Transcripciones de las Entrevistas realizadas a Fernando Roche	
PARTE IV. CONCLUSIONES	407
12 BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA	417

1. AGRADECIMIENTOS

Desde estas primeras páginas quisiera dar las gracias sinceramente a todas aquellas personas que han colaborado de alguna forma al desarrollo y consecución de esta investigación.

Quisiera por ello dedicarle mis primeras palabras de agradecimiento al verdadero protagonista de este trabajo, a Fernando Roche, a su persona y a su entrega a la creación. Agradezco asimismo a la familia Roche Ortega, en especial, a Pablo Roche, su constante disposición a colaborar con entusiasmo. Tampoco sin la entrega de la profesora M^a Victoria Legido a la difícil tarea de dirigir esta tesis, habría sido posible presentarles estas páginas; su ayuda ha sido inestimable.

Quisiera asimismo que quedase constancia del apoyo prestado por el profesor y el entonces director de departamento Emilio García, a Beatriz Tovar y al actual equipo directivo del departamento de *Comunicación Audiovisual y Publicidad* / de la Facultad de Ciencias de la Información que, desde un principio, han apoyado la realización de este trabajo y agilizado en lo posible todo lo referido a trámites administrativos.

Otras muchas personas han depositado su confianza contribuyendo desinteresadamente al cuerpo de esta tesis; desde estas líneas, mi agradecimiento a Cristina de Berard por haber realizando las oportunas traducciones de textos editados en francés, a Feliciano Hernández por sus aportaciones como escultor y amigo de Roche, y a la crítica de arte naïf Amparo Martí Tío cuyos conocimientos sobre el tema han resultado decisivos.

Me gustaría hacer presente en estas líneas a la Diputación Provincial de Jaén, al área de conservación y dirección del Museo Internacional de Arte Naïf “Manuel Moral”, en especial a Rosa María Morales por su paciente ayuda, proporcionándome información precisa sobre la catalogación de la obra de Fernando y permitiéndome fotografiar obra naïf del los fondos del museo. Debo dedicar también unas palabras de agradecimiento al Museo de Artes Decorativas de Madrid, en especial a Ana Cabrera y a otras muchas instituciones culturales como el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía y el M.U.S.A.C de León, que me han abierto

sus puertas desinteresadamente, proporcionándome valiosa información sobre sus fondos.

Agradecer asimismo al Ayuntamiento de Navalcarnero y a la Universidad Complutense de Madrid su acogida a este proyecto con el consiguiente contrato firmado entre ambas para facilitar una posterior publicación de este trabajo. Debo decir que ha sido en esta Universidad donde realicé mis estudios de licenciatura y donde he tenido el privilegio de disfrutar de la entrega a la labor docente de sus profesionales, a veces menos estimada de lo que debiera ser; fue en las aulas de esta universidad donde adquirí conocimientos, primero en la facultad de Bellas Artes y más tarde en la facultad de Ciencias de la Información, donde el impulso de aquellos profesores que me impartieron clases de doctorado me estimuló a seguir estudiando.

Pero todo esfuerzo habido es poco sin el apoyo más decisivo e incondicional de mis padres, mi hermano, y en especial de mis abuelos, que además me inculcaron desde la infancia el amor al arte y a la cultura popular. Es a ellos a quienes dedico las páginas de este trabajo porque sólo su confianza y cariño podían empujarme a iniciar este proyecto.

Siento en cualquier caso no citar como me gustaría, a todas aquellas personas que en el día a día han formado parte de todo esto, tíos, primos, a los buenos amigos y sus consejos... perdonadme si sólo menciono vuestras muestras de cariño: vosotros sabéis quiénes sois.

A todos, gracias.

2. INTRODUCCIÓN

El arte puede decirse que nace en el mismo instante en que el creador es consciente de lo que quiere crear: una idea brota en la mente, sobrevive a los filtros de la emotividad y la razón para posteriormente tomar forma en las manos. Esa transmisión-ejecución a la que acabo de referirme de forma tan elemental puede llamarse *proceso creativo* y en él inciden infinidad de cuestiones que han de tenerse en cuenta para analizar el producto final y proceder a su valoración; todo ser humano atado a los condicionamientos de una convivencia social estructurada buscará sin duda su argumento temprano para dar opinión al respecto sobre lo que siente y padece cuando tiene una obra de arte delante. Esta ecuación “*pienso, elaboro, transformo*” expresa por tanto cierta ingenuidad pues no explica en profundidad en qué consiste el devenir del producto artístico, ni en qué consiste el talento de los genios artísticos, ni tampoco la aparente destreza de la persona que ejecuta con precisión una técnica o hasta qué punto inciden la infinidad de procedimientos, herramientas y máquinas para la ejecución del producto artístico - por nombrar alguna de las cuestiones más debatidas-. Parece que la palabra *arte* y *artístico* siguen arrastrando un significado lo bastante extenso y contradictorio como para ser entendido desde un posicionamiento simplista y ser aplicado con inviolable precisión; aún así, algunas de las más maravillosas herencias culturales de nuestro legado histórico participan de este calificativo.

Parece que la misma naturaleza del *Arte* es la causante de que este término arrastre tantos interrogantes. El hombre ha demostrado tener unas capacidades creativas sobresalientes y como ocurre cuando se libera el pensamiento y el espíritu, no conoce cotas estrictas de creatividad. Desde luego existen condicionamientos sociales, culturales y tecnológicos que inciden transversalmente en la creación y en la mano productora -pues la obra nace también en un contexto- pero incluso atendiendo a esta consideración, obras de arte milenarias pueden resultar agradables y deleitosas para nosotros, espectadores del siglo XXI, pudiendo incluso participar de su significado aunque no hayamos vivido en el mismo contexto en el que fueron creadas.

Es muy humana esa inclinación por encasillar ideas a partir de clasificaciones terminológicas y por extensión a un plano mayor, la humanidad refleja una necesidad de construir, a partir de multitud de casilleros diferenciados, las bases de un pensamiento compartido y articulado que acostumbre al hombre a definir todas aquéllas realidades incómodas que fluctúan, que no reposan y que se manifiestan sólo cuando *son* en el proceso: que exista un producto de materia finita responde a la necesidad de contener la idea en un objeto sensible que se expresa indudablemente en su otra realidad abstracta y no útil –en su sentido de uso-. ¿Qué es el arte entonces, un producto o un proceso? ¿Es el producto artístico final una creación atada al sentido de utilidad? Sin duda esa necesidad de construir clasificaciones también ha afectado al arte y sus creadores: las limitaciones del lenguaje han acabado cuestionado la capacidad creativa de algunos sectores de producción artística que después de siglos de ingente labor y reconocimiento parecen haber abandonado sus dones y gracias artísticas. Me estoy refiriendo a los artesanos y sus artesanías.

Una de las cuestiones más debatidas en la historia del arte es sin duda la evaluación de lo que significa realmente el arte frente al desarrollo de otros oficios muy cercanos a la producción artística. Cuestión que a su vez se ve alimentada con el desarrollo de la revolución industrial y actualmente con el avance en la tecnología audiovisual, fotografía, cine y otros nuevos formatos. En este sentido, la presente investigación arranca del conjunto de estas preocupaciones y justifica en cierto modo la defensa de un trabajo como el presente en una Facultad como la de Ciencias de la Información de la UCM. Y desde estas preocupaciones generales la tesis se ha centrado en la obra de un magnífico y peculiar artista, Fernando Roche que, desde sus inicios en el oficio artesano, ofrece importantes facetas de lo que supone la expresión del arte desde el proceso creativo.

De acuerdo a mis estudios de Licenciatura siempre me llamó la atención las creaciones de Roche, un alfarero afincado en el pueblo de Navalcarnero localidad cercana a Madrid, cuya original producción en barro transcendía en mucho las labores y objetivos cotidianos del oficio. Hace algunos años conseguí -por insistencia- que Fernando me impartiera clases de alfarería en su taller: mi amistad

con el artista surgió entonces y con ello el conocimiento de su trabajo. La mezcla de estilos y su personalísimo quehacer a la hora de construir y modelar sus figuras me hacían ver a un artista que hacía posible expresar una filosofía de vida compleja con procedimientos sencillos: me encontraba, sin saberlo, ante un artista *naïf*. Todo ello me llevó a pensar en realizar un proyecto de investigación que me permitiera iniciar un análisis más pormenorizado de la obra de Roche -hoy por hoy inexistente- y la metodología de las historias de vida parecía ser una buena llave de entrada.



Fernando Roche en su taller. Navalcarnero 2009

Esta tesis pretende ser un primer referente escrito sobre la obra de Fernando Roche que ejemplifica -desde un ángulo poco usual- el mundo del *naïf*, una forma de creación reconocida en países de medio mundo; si algo sabemos de los artistas *naïfs* españoles es gracias a la labor de algunos galeristas y críticos que han puesto empeño en que así fuera. El carácter recopilatorio de esta investigación es capital y no lo es menos presentar la obra de este artista aplicando un modelo de análisis que entresaque toda la idiosincrasia, modelada por el rico mundo de las tradiciones y por los acontecimientos de un período histórico.

La obra de Roche, desconocida para la inmensa mayoría de estudiosos del arte, es digna de análisis; sin duda pocas veces encontraremos en un artista la paradoja de que se apliquen en sus producciones dos perspectivas de análisis y valoración, en apariencia tan antagónicos como por tradición lo vienen siendo las

bellas artes y las artesanías. Efectivamente, Fernando ha sido agricultor, hacedor de ladrillos, vasijas, platos y fuentes y en ninguno de estos casos se habla de *Arte ilustrado*, Arte de la *academia* ni Arte de *investigación*; por el contrario, a este perfil de creador se le define como artesano, decorador de objetos quizá, pero siempre relacionado con el oficio.

Se torna sin embargo complicada la labor de valorar las obras de este sencillo artesano cuando vemos que no sólo modela cacharros con el torno sino que también utiliza estas superficies como plataforma de expresión de sus ideas y sentimientos: su mundo de ilusiones y miedos, su compleja personalidad se define a través de máscaras retorcidas de personajes de otro mundo que sobresalen de las barrigas de sus piezas y que sólo se definen en el contexto en el que se forjan. Este artista no deja escuela, ni estilo, ni pertenece a un movimiento. Tampoco hablamos de un artista sofisticado que haya copiado hábilmente el estilismo de lo que otros hicieron antes: no ha salido de su pueblo y conoce el exterior principalmente por la televisión, la radio y el periódico. Se muestra como un chiquillo asustado que huye del mundo que le rodea porque no entiende al hombre moderno al que asocia con el universo de las máquinas, el ruido y la destrucción de todo lo creado; desde un prisma parecido al que construyó Dickens en sus narraciones, Roche se manifiesta hostil ante la garra de la industrialización. Este artista es un autodidacta convencido de su arte, un ermitaño violentado por la voracidad del tiempo y de los hombres, y que manifiesta una postura romántica ante la creación: es un soñador convencido de la labor bien hecha, de la importancia de su obra para aleccionar al mundo y retomar la civilización hacia pilares más humanos basados en la sabiduría de los filósofos, la cultura del hombre recto y de los caballeros de paz.

La obra de Roche es, en cierto modo, una reacción crítica extraordinaria y única hacia la sociedad posmoderna y la imposición de la tecnología.

Fernando es un romántico entre modernos y, en la medida en que formó parte de una España preindustrial se habla también de un creador primitivo: el modo de ejecutar con las manos su arte no deja de ser también la firma del que trabaja el barro atado a los procedimientos que antaño imperaban en el taller y la rueda. En sus obras se entrelazan realidad y ficción pues lo que observa a través de los medios de comunicación lo decodifica a través de unos discursos muy cerrados y

construidos: Fernando aprendió a leer porque él mismo así se lo propuso y siente reverencial predilección por los pensadores clásicos y los modernos, por los personajes literarios y los históricos y de todo lo leído escuchado y visto reutiliza aquellas sentencias que según su criterio, definen la realidad del mundo. Sobre lo dicho y escrito, Fernando entresaca lo que referencia su visión de la realidad y se propone reconducir sus *lecciones* a través de su arte, partiendo de una idea tan simple como compleja: ellos, -los de la televisión, los periódicos, los libros- hablan y escriben, y yo ilustro. Las sentencias son la síntesis de sus discursos, sin duda nada simples y he aquí otra curiosidad: Roche se ata a la narratividad de los discursos a través de la construcción de símbolos. Han sido precisamente estos discursos los que nos han permitido elaborar una primera clasificación de su obra; su producción se mueve en un plano amplio de creatividad, imaginación y crítica social.

Con el paso de los años, platos y botijos se tornaron máscaras con imágenes embrutecidas y símbolos mágicos, más tarde, esculturas de tamaño respetable: era tan sólo cuestión de tiempo que el artesano se propusiera desprenderse de la norma del oficio. Desde que empezara a crear sus primeras esculturas hace más de treinta años, Fernando Roche se quiso definir así mismo como artista y artesano, pues en él luchan dos identidades: haciendo platos en el torno se siente artesano mientras que se convierte en artista realizando sus esculturas. El mismo Fernando aplica estas diferenciaciones porque también en él encontramos latente la visión de que las bellas artes no deben confundirse con las artesanías: el autor firma sus esculturas con trazo firme y tampoco duda en advertir la diferencia entre la producción de cacharros y la creación de una arte más *noble*.

Es muy curioso observar que precisamente en este creador, de origen artesano, prevalezca con tanta fuerza los posicionamientos estéticos que desbancaron precisamente las artesanías de la clasificación de las artes. Y es ésta precisamente la primera de las cuestiones a debatir en la presente investigación: con el fin de valorar las creaciones de este artista y encuadrar su obra inicio este estudio en los *posicionamientos estéticos* que fomentaron la división entre las bellas artes y las artesanías.

La complejidad de analizar y clasificar las *creaciones naïf* y más concretamente las de Fernando Roche, ha incidido en la necesidad de dividir esta

investigación en distintas partes pues podemos partir de muchas perspectivas distintas para entender la realidad artística: la estética, la estilística, la antropológica, la crítica, etc... Por este motivo he creído conveniente estructurar la investigación en los siguientes apartados:

a. Una primera parte establece las bases del actual contexto social y cultural que, en el ámbito de la moderna sociedad de la información, define el concepto del arte y artesanía. Para ello se ha realizado un primer análisis de los principales posicionamientos estéticos que a lo largo de la historia han explicado la naturaleza del producto-creación y la figura del artista en el contexto histórico. Esta perspectiva global nos permite abordar dos cuestiones importantes: cómo se entiende el producto artístico (tanto desde las instituciones como desde la misma base de la creación) y cómo se gesta el concepto de Bellas Artes y el de artesanía – analizando consiguientemente el porqué de las contradicciones, anomalías e imprecisiones terminológicas que se hayan podido generar a lo largo de la historia y que pueden seguir vigentes-

b. Una segunda parte de este trabajo pretende centrar la obra de Roche desde tres ángulos distintos: desde el análisis de aquellos conceptos generales que actualmente se barajan para definir estilísticamente su obra -el concepto de primitivismo y el concepto de ingenuismo naïf-, segundo, desde el fenómeno de la crítica de arte y del mercado del arte -por ser éstas cuestiones las más relevantes a la hora de valorar las creaciones de Fernando en un contexto social y cultural- y por último, desde el conocimiento de la vida del artista, sus experiencias, su visión del mundo, su filosofía de vida,...etc., en definitiva aquellas cuestiones que se manifiestan en sus esculturas y que inciden en el proceso de creación y en la construcción de su imaginario simbólico.

c. Una tercera parte constituye el marco interpretativo; en este apartado se exponen la metodología (que permite el análisis de la obra de Fernando Roche) y la consiguiente catalogación, que supone una imprescindible aportación a la historia del arte español y el reconocimiento a la labor artística realizada por Roche a lo largo de su vida. El Anexo lo componen las transcripciones de las entrevistas mantenidas con el escultor que, a pesar de su confidencialidad, -no existe el permiso

de su difusión-, se entregan en el ámbito de un acto académico. Cabe destacar sin embargo, que se han mantenido otras entrevistas con personas cercanas a Fernando que no se incluyen en este apartado por petición expresa de los afectados.

d. La cuarta parte constituye el cuerpo de las conclusiones de esta investigación y la bibliografía consultada para su desarrollo.

Si los datos expuestos en la presente Tesis doctoral así lo permiten, se establecerá finalmente la realización de un documental sobre la obra de Fernando Roche. El proyecto de esta última fase queda pendiente de elaboración y viene determinado principalmente por las nuevas líneas de investigación que se establecerán con la profundización en la obra de Roche.

Hipótesis:

Por todo lo dicho, la hipótesis central que ha estimulado la presente investigación es clara y se refiere a que las artesanías pueden constituir una plataforma y fundamento de la creación artística. Esta afirmación expresada en apenas dos líneas ha supuesto innumerables debates en el contexto de la creación artística a lo largo de varios siglos de investigación europea; no obstante, intentaremos probar a través del estudio y análisis de la obra de Fernando Roche que esta afirmación es posible.

Objetivos:

Nos proponemos por ello una serie de objetivos con el fin de procurar establecer esta doble entrada para la reflexión de la obra de Fernando Roche:

- Ubicar la obra de Fernando Roche en el contexto conceptual de lo que significa la artesanía como producción artística. Entendemos que el análisis sobre la obra de arte necesita en nuestros días nuevas definiciones que estén en condiciones de introducir y explicar la

producción artístico-artesana y las creaciones naïf haciéndolas más comprensibles en el contexto de la sociedad global y mediática. Éste viene a ser el objetivo principal del proyecto que iniciamos con el presente trabajo.

- Establecer un primer marco interpretativo que permita comprender el contenido del arte de Roche. La ubicación de lo que representa su obra dentro de un modelo de interpretación artística.
- Iniciar las bases de una catalogación formal y clasificación de la obra de Roche -aspecto este último que constituye una primicia y una importante aportación de esta tesis-. Todo ello nos ha permitido, desde el estudio de los discursos del artista expresados por él mismo, un análisis comparativo de su obra artística.

Los objetivos específicos son los siguientes:

- Valorar las artesanías, tanto por su importancia antropológica e histórica como por sus cualidades creativas.
- Valorar el Naïf como un arte con posicionamiento propio, al margen de las artesanías y del arte popular. Para ello es fundamental fomentar el conocimiento de esta forma de creación tanto desde el ámbito educativo como desde los museos.

Metodología:

Algunos instrumentos de la investigación social pueden suponer una ayuda para acercarnos al universo de Roche: las *historias de vida* han sido a lo largo de los

últimos treinta años una de las herramientas fundamentales en la investigación cualitativa de los comportamientos sociales¹.

Con la realización de entrevistas se pretende entender en profundidad al artista, conocer sus vivencias personales, sus impresiones sobre lo que crea, de tal forma que permita desmenuzar analíticamente los pilares que construyen su mundo interior; si no conocemos al artista no estamos en disposición de entender sus discursos artísticos. Un posterior análisis de las entrevistas nos muestra por saturación los principales *ejes discursivos* y *valores* que están en condiciones de explicar las relaciones que se establecen entre la vida de Fernando Roche y su obra.

Estas construcciones discursivas explican entre otras cuestiones, el complejo mundo interior del artista, la simbología utilizada en sus creaciones y el significado de dichos símbolos dentro de la narratividad de un mensaje. Este análisis pretende ser la plataforma desde la que construir una primera catalogación de la obra de Roche.

Ciertamente, las manifestaciones artísticas suponen uno de los retos más interesantes en el estudio de los discursos que, en su día, fueron abordados por muy distintos autores ocupados del análisis de la imagen fotográfica o de la imagen filmica; me refiero a los postulados que desde los años 60 desarrollaron los movimientos estructuralistas y posteriormente el análisis semiótico en el discurso que han convertido a las expresiones audiovisuales en un auténtico objeto de estudio científico. Desde estas perspectivas, las historias de vida ya han sido utilizadas en algún sentido en el análisis estético e icónico de determinados modelos culturales² o en el estudio de los medios de comunicación³. Todo ello sin

¹ Ver por ejemplo *Métodos y Técnicas Cualitativas de investigación en Ciencias Sociales* (J.M.Delgado y J.Gutiérrez,Eds.) Ed. Síntesis, Madrid 1995

² Para una mayor ampliación de estos temas consultar apartado de Bibliografía

³ Benavides, J. A *Los contextos epistemológicos y metodológicos en la televisión* en la obra *El debate de la Comunicación* (Benavides, J. Ed) UCM. Madrid 1998, pp.517-538. También, Callejo, J. *La Audiencia Activa. El Consumo televisivo: discursos y estrategias*, CIS, Madrid.1995

añadir otros muy diversos planteamientos en el estudio del arte,⁴ por no citar las ya conocidas en el ámbito de la historia del arte de A. Hauser o Gombrich.

⁴ Pongamos como ejemplo las obras de Eckermann (*Conversaciones con Goethe*, Iberia Barcelona 1982 Vol. II), Rohde, *Psique*, Ed. Labor, Vol II, Barcelona 1973, o el mismo F.Nietzsche, *El nacimiento de la Tragedia*, Alianza Editorial, Madrid 1973

PARTE I

ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

3. CAPÍTULO I. Criterios de Arte a lo Largo de la Historia. La Estética

Introducción

Las expresiones artísticas del último siglo han manifestado un interés por volver a los orígenes de un arte liberado de las academias y del sentido estético de lo bello, lo proporcionado y lo condicionado por una narratividad temática de corte religioso o mitológico; en otras palabras, el arte del siglo XX consigue emanciparse de todo condicionamiento estético imperante en siglos anteriores.

Pero al margen de esta presunta liberalidad, el arte vive pendiente del agrado del público y de la comprensión de los que se consideran entendidos. Incluso se puede decir que existe una clase de arte o artista de marcado carácter investigador que sigue una trayectoria al margen de condicionamientos de corte más comercial. Esta división en el seno del arte pone de manifiesto que a lo largo de la historia la creación artística, en apariencia una manifestación independiente, está ligada sin embargo a otras cuestiones como por ejemplo el sentido que persigue el creador, la aportación cultural, técnica o estética de la creación misma y el sentido de utilidad/funcionalidad que directa o indirectamente conlleva todo lo que es creado dentro de un marco social.

Desde otro ángulo de interpretación, otro tipo de emancipación se produce dentro del campo de la contemplación: la carga expresiva de la creación ha demostrado ser tal, que la obra final adquiere identidad propia más allá incluso de la firma de sus creadores. La obra se significa a través del impacto visual que genera: el arte embriaga nuestra retina y despierta nuestras emociones más puras y sinceras. Esta comunicación sólo se produce en una relación de estricta intimidad entre el espectador y la obra de arte, y sin duda en esta relación se pone de manifiesto la sensibilidad del espectador, sus conocimientos y su peculiar mundo de experiencias que sin duda condicionan la comprensión de la obra. Esta reacción

visceral y humana del espectador ha sido caldo de cultivo de infinidad de teorías que, en un intento por explicar racionalmente en qué se sintetiza ese poder embriagador del arte y las capacidades del espectador por participar de él, nos han dejado un rico legado de interpretaciones estéticas que permiten hoy día analizar y valorar la creación desde distintos ángulos.

Con su actitud rupturista, el arte de vanguardia consiguió desvincularse a principios del siglo pasado de aquellos convencionalismos estéticos instalados en las raíces culturales occidentales que, hasta la fecha, se habían distinguido por el naturalismo estético y por la narratividad visual. La ruptura de las vanguardias apuntó hacia la construcción de nuevos modelos de creación más acordes con el pensamiento moderno y sin duda, la búsqueda de nuevos caminos en la interpretación ha conocido los límites de la abstracción formal total y del vacío narrativo; esta realidad encuentra su explicación no sólo en los movimientos estéticos del último siglo sino también en la evolución y desarrollo del mercado del arte.

Debemos abordar por tanto la cuestión de los movimientos estéticos desde el análisis de las teorías del arte más influyentes y representativas de la historia. En cierta medida, si analizamos las posturas que han manifestado los más destacados pensadores, sociólogos y filósofos sobre el concepto de arte, veremos que sus aportaciones han definido las bases de los posicionamientos estéticos de los últimos siglos y explican desde sus orígenes las disensiones y los límites entre lo estético, lo artístico y lo artesanal. En algunos casos han ejercido una influencia directa sobre las modas y las posturas de crítica del arte, en otros, sus escritos se configuran como el reflejo del sentir de un momento histórico, un legado sin el cual, no sería posible el estudio de la revolución social y cultural que se ha producido en el occidente de los últimos siglos.

3.1 De la Antigüedad a la Edad Media. El legado de los clásicos

En la Antigüedad no existía el concepto de arte que hoy día manejamos; todo arte tenía el deber de cumplir con una determinada función social, de hecho *“la mayor parte de griegos y romanos apreciaban las esculturas o los recitales de poesía como admiraban los discursos políticos cuando estaban bien compuestos: veían en ellos la unión del uso moral con la ejecución bien realizada (...)”*. Tampoco entonces se apreciaba lo que siglos después se ha interpretado como actitud estética, principalmente porque *“la idea de belleza en el mundo antiguo solía combinar lo que nuestras teorías estéticas ponen por separado: belleza (kalón) era un término genérico que se aplicaba al pensamiento y al carácter, a las costumbres y a los sistemas políticos, lo mismo que se aplicaba a la forma y a la apariencia física. La palabra griega kalón o la latina pulchrum a menudo eran empleadas simplemente para referirse a lo moralmente bueno. Hubo en efecto una idea más estricta de belleza, como apariencia sensible, entre los sofistas, pero el sentido amplio de belleza seguía siendo el dominante”*⁵.

Efectivamente, la palabra *ars* (*techné* en griego) servía para designar las artes en general, un amplísimo abanico que incluía incluso aquellas artes que hoy calificaríamos de oficios. De hecho, la palabra en sí se refería no tanto al objeto creado sino a la capacidad humana, a la destreza o a la habilidad del hombre por crear o ejecutar una acción. A finales de la era helenística se concedió no obstante una clasificación que, aunque muy general, se consolidó hasta la Edad Media; me estoy refiriendo a la división entre artes liberales y artes vulgares: las primeras solían agrupar la poesía, gramática y retórica, música (teórica), matemáticas y astronomía, y eran las artes intelectuales adecuadas a la aristocracia, frente a las otras, todas aquellas en que intervenía el trabajo físico. La pintura se entendía como arte servil (aunque algunos autores de la época se referían a ella como *arte liberal*) y sin embargo, la poesía era una actividad mucho más elevada que cualquiera de las artes visuales.

⁵ Shiner, L. *La Invención del Arte, una historia cultural*, Paidós, Barcelona 2004, p 54-55

Sin embargo la filosofía del discípulo de Sócrates, Platón, se ha considerado como punto de inflexión en nuestra cultura occidental además de marcar los fundamentos del pensamiento estético -tal y como refleja por ejemplo la extensa iconografía cristiana-. Descansa en la visión de que todo el mundo tangible (sensible) es reflejo de un mundo primero de ideas sin las cuales no puede darse lo que entendemos por realidad visible. Este mundo de las ideas hace posible que las cosas que nos rodean existan como tales ya que tienen una esencia que las explica y las dota de sentido. Por ello, todo aquello que en este mundo no tenga la finalidad de ensalzar el sentido más puro de las cosas es un elemento distorsionador y a la larga nocivo. En este contexto, ¿Dónde se sitúa el arte? Platón diferencia dos clases de artistas: los que producen algo de forma *creativa* (arquitectos, carpinteros y todos aquellos que construyen algo) y los que se limitan a imitar la realidad formal inmediata de las cosas (pintores, escultores, etc.). Platón muestra así su menosprecio por las artes *miméticas*, ya que alejan aún más al hombre del sentido auténtico de las cosas (la naturaleza de su esencia) y por tanto de la Verdad universal.

Quizá la cuestión que más nos interese de este pensador sea su visión sobre la Belleza de las cosas y cómo ésta sirve de cauce para alcanzar la Verdad: es la que despierta en el hombre sus mejores cualidades y su inquietud por conocer ese mundo de las ideas ya que la belleza es también el reflejo de algo muy superior que está más allá de lo efímero tangible. La Verdad misma de las cosas es bella. En este sentido, el arte está condicionado a ser bello para conducir al hombre hacia la Verdad por el *recto* camino.

El arte se entiende así como hilo conductor entre la realidad tangible y la no tangible (o mundo de las ideas). En este sentido el arte debe conducir al ser humano por el camino de la prudencia, la fortaleza, la sabiduría y la templanza, convirtiendo su alma en algo *bello*: la función del arte es principalmente moral porque propicia el desarrollo de éstas virtudes.

Por esto mismo, todo arte mimético –que ya de por sí se aleja más de la Verdad- debe cumplir esta función. El arte que se basa exclusivamente en el deleite de los sentidos es por definición superfluo y perjudicial, es decir “*el arte, si ya no es*

*capaz de representar la verdad de las Ideas, debe al menos hacerse cargo de una función educadora, formadora del alma. Únicamente un arte que enseñe a las personas a controlar sus pasiones, a vivir virtuosamente y a aspirar a la verdad poseerá cierto valor”*⁶

Si Platón dota de *relevancia espiritual* al arte, Aristóteles dota al arte de una entidad propia y autónoma. Si bien, como discípulo de Platón, entiende el arte como actividad mimética, añade sin embargo que esta actividad surge como resultado lógico de la búsqueda y de la actitud del hombre por conocer la naturaleza de la realidad que le rodea. La actividad artística debe ser apreciada como tal, en sí misma y nunca debe estar condicionada por un ideal de Belleza que la constriña; la realidad del mundo es una e indivisible ya que las formas no están subyugadas al ideal de la verdad platónico sino que *“las formas de la realidad, existen ahora sólo en la realidad (...) Todo lo que es, es una unidad de materia y forma que sólo se deja separar en el pensamiento, pero no en la realidad”*⁷

Aristóteles considera que la particularidad del arte mimético no reside -como dice Platón- en describir meramente las formas externas (toma por ejemplo la poesía) sino en extraer lo que tienen de universal las cosas; al artista le interesa precisamente representar lo esencial de las cosas partiendo de la observación del conjunto: busca la verdad intemporal. Parece que la mimesis que defiende Aristóteles es más un *“idealismo realista en que la energía o idea activa uniéndose a la materia le comunica la forma. El arte que es también una energía, una virtualidad activa, una capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal; y si esto en cierto sentido puede ser llamado procedimiento de imitación, es más bien un procedimiento de idealización, una representación ideal”*⁸. El planteamiento de Aristóteles procura establecer una especie de camino “científico”, donde el universal de la realidad es una consecuencia última que incluso ya no depende del artista sino de su propia libertad creativa. No es tan determinista

⁶Hauskeller, M. *¿Qué es arte? Posiciones De la Estética de Platón a Dante*, Diálogo, Valencia, 2008, p 14

⁷ Hauskeller, M. *Ibíd.*, p 15. Para ampliar las reflexiones de este autor se puede recurrir a la lectura de la *Poética* de Aristóteles, especialmente capítulos 2, 3, 15 y 16 (1448a y 1448b, 1454b y 1455a), etc. (De la edición de Obras Completas, S.A. Aguilar, Madrid 1954, pp. 75-109)

⁸ Menéndez Pelayo, M. *Historia de las Ideas Estéticas en España I*, C.S.I.C., Madrid, 1974, p 73

como Platón. En efecto, Aristóteles considera que el artista debe crear libremente y no condicionado a representar con exactitud la realidad formal; por encima de todo está la intención del artista de crear una obra que despierte un sentimiento concreto en el espectador. El que una obra de arte se considere buena depende en gran medida de que funcione con respecto al espectador.

Aristóteles considera que la fuerza del arte radica en su capacidad de despertar determinados sentimientos y emociones: en la medida en que el arte hace que las personas reaccionen ante los estímulos con impulsos emocionales, el arte puede utilizarse como herramienta de educación moral (el arte se convierte así en un mecanismo de control de las emociones).

Estos planteamientos sobre la realidad circundante del hombre y la importancia de la estética en este plano crean escuela y fundamentan las bases de la filosofía y cultura occidentales.

En relación con el estudio y práctica de las artes, los autores de la Edad Media mantuvieron la clasificación entre artes liberales y serviles, y crearon subdivisiones dentro de las artes liberales según su función educativa: el trivium (lógica, gramática, retórica) y el quadrivium (aritmética, geometría, astronomía y teoría musical). En lo referente a las artes serviles, Hugo de San Víctor propuso sustituir este término por el de mecánicas, agrupando en este apartado cerca de siete ramas artísticas: tejido, armamento, comercio, agricultura, caza, medicina y teatro. Aunque parece muy limitado, esta división se fue ampliando hasta que llegó a englobar todas las artes manuales. Sin embargo, sí se hablaba de artista cuando se referían a aquél que estudiaba las artes liberales frente al *artifex*, dedicado a las artes mecánicas.

Es importante subrayar estas cuestiones porque el pintor todavía no disfrutaba del calificativo de artista tal y como lo entendemos hoy día, y al igual que otras artes mecánicas, su principal tarea era la de decorar iglesias, pintar objetos, muebles, escudos...etc., trabajando en un taller, y siguiendo la norma del encargo de turno.

El concepto de belleza tenía un significado mucho más amplio que el que manejamos hoy día, abarcando además del placer en la apariencia, el valor moral y la utilidad. Un objeto, por ejemplo, no es juzgado por su calidad estética en sí, sino por el rigor con el que se adecua a las pautas de lo funcional (el vidrio es más bello cuanto más transparente sea y a su vez, la botella es más bella si está hecha de vidrio y no de otros materiales que la alejen de su función). En la Edad Media resulta *“plausible suponer que no había ni arte ni artesanía en el sentido moderno sino solamente artes, y los individuos respondían a la función, el contenido y la forma, en conjunto”*⁹

En el medioevo, no desaparece sin embargo el concepto de Belleza platónico, que se redefine dentro de los márgenes del enclave eclesiástico y que configura la iconografía cristiana: la Belleza es el reflejo de Dios en la tierra y en este sentido, el arte no sólo debe ensalzar la belleza de lo sensible sino que además debe *“poner claramente de relieve la acción de lo invisible en lo visible y así redibujar las huellas de Dios en el mundo (...) cada objeto bello abre los ojos al observador, mientras saca a la luz una realidad superior”*¹⁰. El radio de acción de las artes visuales (pintura y escultura) queda circunscrito a la institución de la Iglesia, atándose a los cánones de lo entendido por bello para mostrar la entidad de lo divino. Tanto los materiales utilizados como la estética de las representaciones (se acentúa en el arte la utilización del símbolo y la alegoría para representar lo divino, ya que la realidad de lo que vemos es tan sólo un reflejo y por tanto, no es representativa de lo divino *no-visible*¹¹) estaban totalmente condicionados a la temática religiosa y el contexto social. *“todo lo que expresase en especial medida el carácter de la luz, todo lo claro, colorista y reluciente, los materiales brillantes y los colores radiantes, todo eso era considerado como bello”*¹²

Pero, ¿cómo se expresaba esa belleza de lo no tangible en las artes? En la Edad Media se descubre la belleza de las cosas a través de la luz. Efectivamente,

⁹ Shiner, L. Ibid, p 66

¹⁰ Hauskeller, M “...”, Ibid, p 23

¹¹ Es importante añadir en este punto que la preocupación por la representación de lo divino, la búsqueda de la belleza de las formas y la tendencia hacia la opulencia fueron los detonantes de la crisis iconoclasta.

¹² Hauskeller, M. Ibid, p 20

los teóricos de esta época nos hablan de la importancia de la belleza en las artes visuales y de la importancia del elemento luz sin el cual no es posible realzar lo que hay de bello en las cosas. Esto se debe en gran medida a la obra *De los nombres Divinos*, un escrito de contenido esencialmente místico y enfocada al conocimiento de la divinidad; atribuida al llamado por la tradición Pseudo- Dionisio Areopagita, su influencia fue decisiva en la estética medieval. El autor hace una comparativa entre la luz y la gracia de Dios: igual que la luz del sol es clave para la vida en la tierra, Dios lo es para el hombre; sin la luz el hombre no puede ver la realidad tangible así como tampoco podría ver la realidad absoluta, la Verdad del amor si no es porque Dios ilumina con su luz....y así un largo etcétera de comparaciones que hacen de la luz el elemento más favorecido en las prácticas artísticas.

Esta visión de la luz y la importancia de lo lumínico predominan durante toda la Edad Media y el arte no deja de desvincularse de lo religioso. Se vislumbra no obstante, un resurgimiento a finales del XIII de las ideas clásicas que afecta a la división que se había hecho de las artes, y por tanto del valor social de las mismas. Las artes visuales de la pintura y la escultura se realzan y se desvinculan paulatinamente del entorno de las artes manuales; se retoma el adjetivo original más “peyorativo” de serviles para referirse a los oficios que San Víctor había dignificado en su clasificación.

3.2 Humanismo y Renacimiento

Es a partir del Renacimiento cuando el arte logra liberarse de la tutela de la Iglesia y el artista cobra relevancia como creador. Por otro lado, las teorías de Platón y Aristóteles siguen latentes y se reactivan desde otras perspectivas: una visión neoplatónica sobrevive a través de los filtros de algunos intelectuales del medievo y la obra de Aristóteles a través de lo recogido por los pensadores árabes (El *aristotelismo* como filosofía se estudia principalmente entre los siglos XIV y XVI en Italia, aunque en el campo de la medicina la influencia de Aristóteles ya era un hecho). El foco de este *renacer* del hombre, de las artes y de la Antigüedad se

produjo sin duda en Italia; aunque algunos teóricos apuntan a que el gusto por la Antigüedad se inició en Francia ¹³, el Renacimiento se desarrolló con esplendor en Italia, que se encontraba en ventaja frente a la pésima situación de los vecinos países europeos (guerras, revueltas y peste), que además poseía una riquísima herencia clásica presente en edificios, ruinas, esculturas, y que disfrutaba de la influencia cultural de sus pensadores, poetas y oradores que volvieron a renacer gracias a la labor de los *humanistas*¹⁴ (las obras de Cicerón, Horacio y otros se posicionaron como referentes de la nueva tendencia; por citar un caso relevante, *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio fueron una de las influencias más destacadas entre los arquitectos y artistas del renacimiento italiano)

Efectivamente, en el siglo XV asistimos a una paulatina transición hacia nuestro moderno sistema de entender el arte¹⁵, aunque este hecho no significa que se abandone el concepto de división entre artes mecánicas y artes liberales ni tampoco que el artista fuera considerado como el creador autónomo y “original” de nuestro siglo: es cierto que un grupo no muy extenso de privilegiados, los llamados <<artistas de corte>>, disfrutaron de fama y reconocimiento, pero las artes visuales no llegaron a equipararse a la poesía ni a la música. No obstante, el nacimiento del autorretrato y el género biográfico apuntan al ensalzamiento de la identidad del creador como individuo independiente; nadie duda del ascenso social de los <<artistas cortesanos>> ni tampoco de su intento por diferenciarse de los artesanos, verificable en los escritos y tratados de la época (Alberti por ejemplo, fue uno de los grandes tratadistas del momento y un acérrimo defensor de este nuevo *artesano-científico*).

Este intento de introducir la pintura dentro de las artes liberales y considerar al artista de corte como científico y creador, ha sido considerado un inicio de la concepción moderna de artista.

¹³ Tatarkiewicz, W. *Historia de la Estética*, III. *La Estética Moderna 1400-1700*. Akal, Madrid, 1991, p 48-56

¹⁴ Escritores, filólogos y eruditos de la palabra y del mundo clásico gozaron de prestigio a inicios del Renacimiento. Editaron y tradujeron escritos clásicos y brindaron la posibilidad de conocer en profundidad la Antigüedad clásica griega y romana; el fenómeno cultural que se generó es único de esta época (ver Tatarkiewicz W, *Historia de la Etética*, Ibíd..., p 85 y ss)

¹⁵ La creación de una escuela de dibujo por parte de un grupo de pintores liderados por Giorgio Vasari, reclamando que ésta estuviera exenta de las obligaciones del gremio es ejemplo de un intento de los artistas de incluir la pintura y escultura dentro de las artes liberales. Alberti, Palladio y Delorme apuntan en la misma dirección cuando ensalzan a los arquitectos (Shiner, Ibíd., p.70)

En este nuevo contexto histórico, la experiencia sensible es la referencia del arte y la naturaleza no es una cáscara que refleja otras realidades porque *“lo que el ojo ve es mucho más que la superficie del mundo: es la realidad misma”*¹⁶. A mayor abundamiento, no debe obviarse el desarrollo del método científico y el pensamiento matemático unido al proceso antropocéntrico de todo el movimiento renacentista.

Estos planteamientos afectaron decisivamente al desarrollo, no sólo de la nueva filosofía, sino especialmente del pensamiento científico, las literaturas nacionales y otros saberes. En el arte, el nacimiento de la perspectiva, el resurgir de los modelos clásicos -con su estética y proporciones- y el perfeccionamiento de las prácticas del modelado hicieron que la pintura y la escultura no se limitaran sólo al aprendizaje del *artesano* sino que ampliaran conocimientos tanto de geometría como de mitología y anatomía: en ese juego compartido entre ciencias exactas y la experiencia visual, no importaba tanto la segunda o *perspectiva pictórica* (distancias entre objetos, sensaciones visuales, cambio del color, etc.) como la perspectiva como estudio geométrico del espacio.

El arte se convierte así en una ciencia, pues desde su posición se estimula el conocimiento exacto de la realidad: el estudio del espacio, las proporciones, el equilibrio, son cuestiones que preocupan a los artistas del momento ya que su intención es la de observar cómo actúan estas cuestiones en la naturaleza y aplicarlas en la construcción de edificios, pinturas, esculturas...etc. la obra se considera terminada cuando el equilibrio entre los elementos que la componen se configuran como un todo armónico de relaciones, en el que no cabe añadir ni eliminar nada. La naturaleza está ordenada y perfectamente articulada y las leyes que en ella actúan son el objeto de estudio de los artistas; no percibir lo bello de las cosas no es tanto una cuestión de gusto sino una falta de capacidad de conocimiento.

El artista tiene conciencia de sí mismo y la belleza de sus creaciones se eleva a la categoría de sublime, porque *“la naturaleza es bella pero todavía es más bello*

¹⁶ Hauskeller, M. *Ibíd.* p 28

el arte humano porque es un conocimiento aplicado libre, esto es, un conocimiento de la esencia regular de la naturaleza que es llevada así de manera pura y no disimulada a la representación".¹⁷ Por primera vez, el artista se convierte en un personaje de la vida pública, respetado por sus conocimientos y admirado por sus creaciones; el arte se convierte en una actividad educadora y superior.

Sin conocimiento científico no es posible despertar la invención en el hombre, talentos y virtudes a los que se sumaron a finales del XVI el de imaginación, inspiración y talento natural, una idea esta última que especificaba que el artista tenía un talento innato que además se manifestaba como resultado del oficio (la perseverancia de la práctica del obrar). Estas cuestiones, inseparables de la imitación de la naturaleza, conceden ciertas licencias al artista aunque siempre bajo la regla de lo verosímil y apropiado.

A modo de resumen, se empiezan a vislumbrar cambios importantes, aunque el concepto de Arte sigue englobando múltiples disciplinas de producción, la obra de arte se entiende dentro de un engranaje de reglas científico-formales y funcionales, y el artista de corte que goza de fama y renombre, es el único que parece estar relativamente emancipado del mecenazgo de su protector. Pero efectivamente, la obra artística se asocia con la obra bien hecha, de acuerdo a los nuevos patrones aportados por el pensamiento matemático y el método científico.

3.3 El siglo de la Transición

En el siglo XVII el arte sigue siendo considerado ante todo por su utilidad, y como ejemplo de ello es la ausencia de instituciones como los museos, salas de exposiciones, conciertos abiertos al público y los derechos de autor. Aunque el arte había experimentado la emancipación parcial del seno de la Iglesia, ésta seguía viendo el arte como el estímulo que impulse al creyente a la reflexión y adoración del más allá; el gusto por la ornamentación que se dio en esta época guarda estrecha relación con el movimiento que emprendió la Iglesia católica de Roma para

¹⁷ Hauskeller, Ibíd. p 31 y ss

frenar el protestantismo que se extendía por todos los estados de Europa. La tarea de enseñar y adoctrinar a través de la imagen a las gentes que no sabían leer hizo del arte una herramienta cargada de función social-moral. La etapa del barroco se distingue por el gusto de la ostentación, un modelo estético que fue copiado por príncipes para la arquitectura de sus palacios.

Considero importante destacar sin embargo que a partir de la segunda mitad de siglo XVII y principios del XVIII, se sientan las bases para la eclosión del concepto de bellas artes: *“los debates sobre el gusto en las artes se movían entorno a un clasicismo generalizado: la creencia de que había que seguir los modelos y los ideales antiguos era compartida por prominentes italianos (Giovanni Bellori) franceses (Nicolas Boileau) e ingleses (John Dryden) cuyas ideas sobre la poesía y la pintura continuaron teniendo un poderoso influjo* –En el siglo XVIII confluyen en los artistas dos tipos de imitación formal: la imitación de la naturaleza y la imitación del arte de los antecesores- *Para el clasicismo, la pintura, la poesía y la música eran artes de imitación, para las cuales el objeto es lo bello natural, el medio es la razón, y el fin, instruir a través del placer”*¹⁸. Se le concede una especial consideración al concepto de razón que fundamenta el hecho artístico; el genio natural sólo puede ser perfeccionado por la razón.

Según W. Dilthey la *ciencia estética* se inicia precisamente en el siglo XVII con el florecimiento de un racionalismo que invade todas las esferas de la vida social. En este sentido, detalla la influencia que según el teórico Heinrich Von Stein tuvo el racionalismo cartesiano filosófico en los nuevos planteamientos estéticos: el agrado unido a la percepción de las cosas surge de la misma capacidad humana de *asociar y disociar*, es decir la capacidad de la lógica. En este punto la teoría de Leibniz permite relacionar el racionalismo con el campo de lo psicológico del hombre cuando habla de *voluntad*, (fuerza, impulso y representación): el alma (fuerza) trasmite impulsos al intelecto que se manifiestan en procesos volitivos (voluntad). Además Leibniz habla de las *representaciones oscuras* o juicios

¹⁸ Shiner, L. Ibid., p 115

insensibles, casi inconscientes, que se producen en el hombre de forma espontánea cuando percibe las cosas: el llamado carácter racional oscuro es causante de que algo nos agrade o nos inquiete.

Esta nueva visión permite explicar el impulso creador del artista desde la inteligibilidad psicológica y el sentido de lo racional y lo emocional quedan vinculados. También desde esta perspectiva, Leibniz explica el agrado que pueden suscitar las proporciones en la pintura y el ritmo en la música: *“el carácter lógico de la forma poética, a la vez unidad dentro de la variedad, es la causa de agrado estético, de tal forma que orden y belleza están unidos pues “el grado de esta “unidad” se manifiesta como “concordancia”, “orden” (...) el placer de la belleza es (...) la consecuencia consciente de la actividad reforzada de la fuerza psíquica según su ley inmanente de obtener unidad en lo múltiple”*. Su teoría sobre los juicios inconscientes explica además el sentido del gusto individual: *“...Estas representaciones oscuras y sus combinaciones también se representan en los sentimientos y de ellos se desprende luego el gusto”¹⁹*.

Así pues la *estética racional* entiende la belleza como la percepción de una unidad racional en el ámbito de lo material o sensible; por ello esta teoría no abandona la idea de un cosmos unificador, es decir, existe una armonía del universo y el arte es el reflejo de la armonía del todo cósmico en el mundo tangible, canalizada a través de las percepciones oscuras del artista.

Esto implica la existencia de unas reglas generales, de tal forma que hasta la imaginación está sometida a ellas.

Bello	—————→	Unidad racional
Verdadero	—————→	Unidad Lógica

Si bien esta postura es la predominante, desarrollándose principalmente en Francia y por extensión en Alemania, surgen nuevas visiones sobre la realidad

¹⁹ Dilthey, W. *Poética*, Losada, Buenos Aires 1945, p 239-40

artística, sobre todo en la segunda mitad de siglo, que se resisten a estas cuestiones en pro de la sensación y el juicio individual, y que acabarán por imponerse un siglo después. Larry Shiner diferencia dos períodos de transformación, el primero *“de 1680 a 1750. Durante este período muchos elementos del moderno sistema del arte que habían ido surgiendo poco a poco desde finales de la Edad Media comenzaron a integrarse. Un segundo momento, desde finales de 1750 a 1800 marca el período en que el arte se separa definitivamente de la artesanía, el artista del artesano y lo estético de otros modos de experiencia”²⁰.*

En el primer período al que se refiere Shiner se destacan una serie de factores institucionales, sociales e intelectuales que sientan las bases en el XVIII de un cambio en la concepción de las artes y que precede al concepto de bellas artes de finales del XVIII:

- 1- La creación de academias fue crucial para la desvinculación total de la pintura y la escultura respecto a las artes mecánicas: en Italia, con la creación de la Academia de Dibujo en 1563 y con la proclamación del Papa a los artistas de la academia romana de San Lucas en 1600 a los que definió como *libres*, en Francia con la creación de la Academia Francesa en 1648 y posteriormente en España con la concesión a los pintores en 1667 del privilegio de estar exentos de impuestos.
- 2- La aparición de nuevos géneros literarios acompañado del reconocimiento del ámbito literario por parte de las instituciones: la creación de la Academia Francesa en 1635 con intención de depurar la lengua, el gusto de Carlos II por la restauración de los teatros o la importancia de poetas como John Dryden en Inglaterra. Otra buena parte de hechos indican un cambio significativo en la comprensión de lo literario, como la aparición de la crítica pública y vernácula: aunque se desarrolla principalmente en Francia, la práctica de reunirse para debatir sobre cuestiones relacionadas con la poética era algo extendido entre la aristocracia y la burguesía europea. No obstante, la aparición en la revista

²⁰ Shiner, Ibíd., p 119

mensual *Le Mercure Gallart* de extractos sobre novelas indican la expansión de un público cada vez más independiente y crítico.

- 3- Otro hecho no menos importante fue el auge de la ciencia: el reconocimiento cada vez más claro de las ciencias como ámbito específico de conocimiento y práctica, se expresa en la aparición de la Academia Royale de las Ciencias en Francia en 1663, preludio de la fundación de otras muchas posteriores. En este sentido, la retórica pasó a ser considerada más una cuestión de estilo y ornamento aunque todavía seguía manteniendo un estatus superior a la poesía. La todavía existente división del trivium agrupaba en tres la lógica, la retórica y la gramática, pero la nueva diferenciación que hace Descartes divide la lógica y retórica; la primera es entendida como un método de razonamiento “preciso” que conduce a la certeza y la retórica como el arte de razonar. El cartesianismo influyó enormemente en la nueva concepción de las artes, entre otras cosas porque la retórica se acercaba más que nunca a la poesía y la lógica a las ciencias físicas en una nueva relación más acorde con el nuevo orden.
- 4- Los cambios en la música también sentaron precedente para una nueva visión de este arte, su capacidad expresiva, y del concepto de disfrute de la audición. La música había sido encuadrada hasta entonces en el quadrivium, junto con la geometría y aritmética, imperando el ideal polifónico basado en relaciones matemáticas. Pero la inclinación por el mundo clásico que sintieron los eruditos del Renacimiento sentaron las bases para un mayor desarrollo del teatro y de la música cantada a partir del texto escrito, un texto que contaba historias que buscaban acercar al oyente al mundo de los sentimientos. El madrigal fue sustituido paulatinamente por la ópera, que surge hacia el 1600 –como clara tentativa de revivir las obras clásicas- y que acaba postergando la música polifónica al contexto religioso-
- 5- El surgimiento de un mercado del arte en Holanda expresa un cambio hacia la visión moderna de arte²¹; con la emancipación de España y con el surgimiento de una nueva burguesía, muchos de los cuadros realizados eran destinados a la venta directa en tiendas y mercados. El mecenazgo no desaparece sino que

²¹ Desarrollo estas cuestiones en apartado 1.4 de la presente investigación

coexiste con esta nueva manera de entender la obra de arte. El siglo XVII fue el “siglo de oro” de Holanda: Federico Enrique, príncipe de Orange, llega a ser gobernador de la República de Holanda (1625) y bajo su mandato Holanda conoce sus mejores años de esplendor naviero y comercial hasta su total independencia de la corona española en 1647, con el tratado de Münster. El perfil de los compradores de arte, una nueva clase burguesa y laboriosa con un sentido más materialista y práctico de la vida, acaba afectando a la producción artística: los adinerados comerciantes quieren ser retratados, surgen las escenas de “calle”, desarrollándose toda una temática costumbrista -paisajes, interiores, retratos colectivos...etc.-. Al norte de Holanda un pintor no ganaba más que cualquier otro tendero despachando mercancías a sus compradores²². La Iglesia por otra parte no es la católica sino la protestante calvinista que rechaza toda representación religiosa en sus iglesias; el tamaño de las obras con esta temática será reducido, destinadas a ser adquiridas por unos pocos adinerados.

Todas estas cuestiones invitan a reconducir la clasificación de artes liberales y mecánicas ya que se estaba descomponiendo en acepciones que ya no podían adaptarse a este convencionalismo. A finales del s XVII se distinguen buena serie de pensadores que cuestionaban cómo reaccionaba el ser humano ante los estímulos; el concepto de *sensación* no intentaba superponerse a la razón sino tan sólo ampliar su campo. Dominique Bouhours y otros de sus contemporáneos insistieron en este nuevo concepto de la sensación abriendo una tercera puerta entre la *razón discursiva* y el *deleite sensorial* que pudiera dar una respuesta para entender la poesía, la pintura o la música en el nuevo contexto. Este concepto, tan amplio como el de *razón*, sufrió modificaciones y se aceptaron posteriores acepciones como la pasión o la emoción, hasta que finalmente cuajaría un siglo después el concepto de *sentimiento*.

²² Muller, J-Emile, *Rembrandt*, Daimon, Barcelona, 1969

De este modo podría decirse que se creó en este siglo, “*en base a los principios de Leibniz, primero por Baumgarten y Meier con la colaboración de la teoría inglesa de los sentimientos, el primer sistema de la Estética*”²³.

Efectivamente la revolución inglesa de 1688, (en la que influyeron las relaciones comerciales y políticas con Holanda) supuso un cambio de actitud del hombre ante el mundo: comienza a surgir un nuevo concepto de hombre moderno entendido como individuo independiente y ello explica también que fuera en Inglaterra donde la idea del sentimiento se desarrolló muy especialmente y con ello una nueva forma de entender el hecho artístico; si algo debía entenderse como bello dependía no tanto de reglas precisas como de la emoción que puntualmente experimenta una persona ante una obra de arte. Por otra parte paulatinamente se va imponiendo una concepción científica sobre el hombre como ente autónomo y separado de su entorno natural, lo que favorece por una parte, el surgimiento de la nueva temática paisajística (Corot, Constable, Turner) y por otra, un nuevo arte demandado por ese cambio de actitud del nuevo *hombre moderno* de formación libre que debe prepararse para construir un nuevo modelo de sociedad; no es casual que se entendiera el arte como una herramienta educativa inclinada a preparar la conducta moral.

Home fue uno de los intelectuales que se educaron en el entorno erudito escocés y su obra fue referente de otros muchos de sus contemporáneos. Su prolífica carrera de abogado le llevó a ocupar el relevante puesto de juez superior y Lord Kaimes pero fueron sus escritos los que incentivaron el arranque de nuevas teorías estéticas: su estudio sobre las reacciones anímicas provocadas por la percepción de la estética natural de las cosas – de su estructura intrínseca- fue lo que le llevó a considerar que el estudio pormenorizado de los sentimientos humanos fundamenta las bases de una concepción estética.

Pero una de las apreciaciones más interesantes de Home es su visión sobre las dos clases de bellezas: la estrictamente *inmanente* del objeto (compuesta por las impresiones de su estructura, color, etc...) y la *belleza asociada*, es decir la belleza que surge de las asociaciones que hace el espectador en relación a la función,

²³ Dilthey, W. *Ibíd.*, p 242

finalidad o utilidad del objeto. Kaimés nos acerca de alguna forma al principal motivo de evaluación que la estética acabaría utilizando décadas después para diferenciar las bellas artes de las artesanías²⁴.

En la misma línea de investigación sobre los *sentimientos* y conectado con los mismos ambientes intelectuales de su amigo Lord Kaimés, David Hume añade el concepto de *agrado*: la sensación de belleza no es distinto del concepto de placer, o lo que es lo mismo, si algo es bello es decir que es agradable y por tanto si algo es bello o no, sólo puede determinarse subjetivamente. Pero de igual forma, una crítica estética universal es viable porque todo lo que percibimos (impresiones estéticas) parte de una estructura primaria con determinadas calidades y atributos del objeto, y esto tiene un vínculo a su vez con nuestra estructura intrínseca es decir nuestra moral, la que subyace dentro de nosotros.

Por otra parte, poco a poco se sientan los cimientos de una nueva forma de interpretar la disposición del espectador ante el hecho artístico: la llamada actitud *contemplativa*. Frente a la *actitud anímica* condicionada por la voluntad, la contemplativa no surge de ninguna intención o deseo. Esta diferenciación será capital para posteriores planteamientos filosóficos como el de Kant y la crítica del gusto.

3.4 El nacimiento de la Bellas Artes

En el nuevo panorama social dieciochesco, las artes tuvieron una nueva y reveladora función que nada tenía que ver con el concepto que hasta entonces había imperado. Hasta entrado el siglo XVIII la palabra *arte* englobaba tanto a pintores como a arquitectos o herreros, pero “a finales del siglo XVIII artista y artesano se convirtieron en términos opuestos. <<Artista>> vino a querer decir creador de obras de arte mientras que <<artesano>> significó mero hacedor de algo útil o entretenido”. Efectivamente en este siglo el arte adquiere una nueva aura, y se reconoce la importancia de un nuevo placer, el *contemplativo*, más

²⁴ Dilthey, *Ibíd.*, p 254

refinado y más propio de las *bellas artes* que de otra buena clase de artes que suscitan placeres más ordinarios y útiles. Comienza a construirse el nuevo sistema de estas Bellas Artes que “*no sólo estaba vinculado a conductas o instituciones sino que también formaba parte de relaciones de poder (...) Un factor clave en la descomposición del viejo sistema del arte fue la sustitución del mecenazgo por el mercado del arte y el público de clase media*”²⁵.

A partir del Humanismo del siglo XV, si bien empezaron a percibirse la escultura, pintura, música, poesía, teatro, danza y arquitectura diferenciados de las ciencias y la artesanía, no acabó de vislumbrarse una terminología que las unificase a todas. Ya desde en el siglo XVI autores destacados como Ficino, Canisiano, Capriano o Castelvetro hablaban “*de artes ingeniosas, musicales, nobles, memoriales, pictóricas o poéticas. Incluso en una fecha tan tardía como es 1744, Giambattista Vico sugirió el nombre de artes <<agradables>> y en ese mismo año James Harris propuso el de <<artes elegantes>>*”²⁶.

A finales del siglo XVII se vislumbran posturas de intelectuales que cuestionan el antiguo modelo divisorio de las artes; en gran medida, los nuevos logros de la ciencia fomentaron esta eclosión. Si la ciencia de Galileo había hecho reconsiderar, e incluso superar, los principios científicos de Aristóteles, también debían evolucionar las posturas que entendían como único y universal la literatura de los grandes clásicos. Esta postura no pretendía descalificar las obras clásicas sino que quería incorporar el nuevo género de la novela o al menos considerarlo dentro del enclave literario; entre las décadas de 1687 y 1730 se produjeron sendas polémicas entre intelectuales e instituciones que, junto con otros hechos, ayudaron a la creación final del nuevo concepto estético de arte.

Fue la obra de Charles Batteux, *Las Bellas Artes reducidas a un Único Principio*, la que sin duda acabó consolidando el nuevo término de Bellas Artes. Publicado en 1746 ha sido considerado por muchos historiadores como el primer libro de gran difusión que asigna el concepto *Bellas Artes* al grupo reducido de

²⁵ Shiner, L. *La Invención del Arte, Una historia Cultural*, Paidós, Barcelona, 2004, p 24 y ss

²⁶ Tatarkiewicz, W. *Historia de las Seis Ideas*, Tecnos, Madrid, 1987, p 49

artes de la poesía, la pintura, la escultura, la música y la danza: el término bellas artes se refiere exclusivamente a las literarias, musicales y pictóricas separándolas definitivamente de las otras artes liberales, las ciencias y los oficios artesanales.²⁷

Su repercusión fue tal, que hasta D'Alembert aseguró haber seguido las pautas de Batteux para publicar el listado sobre las bellas artes en *Enciclopedia* que publicó junto a Diderot en 1751. El listado de D'Alembert no incluía la danza y sin embargo sí la arquitectura, aunque lo verdaderamente relevante fue su consideración del porqué debía aplicarse una separación de las demás artes liberales como la gramática o la lógica: éstas últimas poseen reglas fijas mientras que las otras son producto directo del genio inventivo. Las *Bellas Artes* se rigen por un principio explícito: la imitación de la naturaleza *bella* a partir del nuevo concepto de gusto, el principio que juzga hasta qué punto la belleza de la naturaleza ha sido bien imitada.

La posterior aparición de manuales y diccionarios facilitaron la tarea de asimilar el nuevo concepto; Jacques Lacombe publica en 1752 un pequeño diccionario sobre las bellas artes en el que considera que éstas se separan de las demás por ser el resultado del genio creador, que toma la naturaleza por modelo con el propósito de provocar placer. Veinte años más tarde (1771) Sulzer desarrolla en cuatro volúmenes su *Teoría General de las Bellas Artes*.

En la segunda mitad del siglo XVIII el uso del nuevo término se había extendido, no sólo a las tertulias de pensadores e intelectuales, sino también a nivel cotidiano de las gentes de clase media. En esta etapa, cuajan definitivamente los intentos de cambio que habían empezado a vislumbrarse en el siglo anterior:

- La aparición de las academias de pintura había supuesto un enorme cambio, pero las salas de subastas, de exposiciones y museos fueron claves para el surgimiento de un nuevo mercado del arte. El coleccionismo fue un catalizador de este proceso, fomentando las diferencias estéticas con respecto a otros objetos de creación y generando un nuevo sistema de valores legitimado por instituciones especializadas. Los salones anuales que la Academia francesa empezó a celebrar a

²⁷ Tatarkiewicz, W. *Historia de las Seis Ideas*, Ibíd., p 48-49 y ss

partir de 1737 llegaron a tener mucha popularidad y se convirtieron en el referente para los pintores noveles y la etiqueta que daba nombre a las tendencias sociales. En otros países muchas salas privadas comenzaron a abrirse al público, con más o menos restricciones; el palacio del Louvre por ejemplo, se transforma en museo durante la Revolución Francesa y la sala de los Uffizi en Florencia ya era considerada como tal a finales de siglo.

- La revalorización del mundillo literario que se había ido gestando durante el s XVII eclosiona definitivamente: el auge de la literatura impresa, del género novelístico, las revistas especializadas así como la aparición de bibliotecas públicas y los derechos de autor construyen las bases de la nueva categoría de las letras: la literatura de imaginación y la literatura general.

Estos hechos fomentaron la apreciación de una “historia de la literatura” y una “historia del arte” así como la aparición de una crítica del arte. Un público más inquieto y más formado demanda no sólo el deleite sensible que proporcionan las *bellas artes* sino también información especializada sobre la obra expuesta; nuevos modelos de comportamiento social se imponen en las clases pudientes emergentes que ven en esta actitud ante el arte un valor de exclusividad con respecto a las clases más humildes. Hasta la fecha, el *consumo* del arte había sido siempre elitista, primero mecenas o aristócratas, y más tarde intelectuales y burgueses aficionados que discutían sus opiniones en salas y espacios cerrados. Pero los conciertos, las exposiciones y las revistas abren las puertas a la clase media -no necesariamente tan cultivada- que demanda una diversidad de mercado. La llamada *clase media* en Inglaterra o *burguesía* en el resto de Europa estaba compuesta por un elenco muy heterogéneo de gentes que iba desde el banquero y el comerciante adinerado hasta el tendero y el oficinista.

Frente al distanciamiento de los cánones clásicos, intelectuales y pensadores ven en los conceptos de *gusto*, *placer* y *sentimiento* ejes clave para comprender las distintas visiones de un público cada vez más heterogéneo sin desmerecer, por otra parte, los valores críticos de una élite instruida y formada. En este sentido, es destacable el movimiento estético inglés que proporcionó a la clase media inglesa

de la época las reflexiones de Hogarth y Reynolds, así como las ya citadas aportaciones de Hume sobre el *Standard of taste* y las de Lord Kaimes sobre *belleza y arte* (*Elements of Criticism* (1762) fue su obra más decisiva).

Aunque todos ellos sin duda, influyeron en la incipiente crítica de arte y disfrutaban de una parcela específica en la historia de la estética, sin embargo profundizaremos únicamente en la obra de otro de sus contemporáneos, Burke, principalmente por su definición de lo sublime y por la influencia que además supuso su obra *Essay on the Sublime and Beautiful* (1756) para el movimiento esteta alemán: “...una tendencia decidida hacia un nuevo rumbo, es la tesis sostenida por Burke con obstinado ingenio, de que el ejercicio natural de cualquier emoción, aún de tipo doloroso, tal como una emoción de terror, o de aflicción que mueva a compasión, es delicioso en sí, o como más vehementemente expone Lord Kaimes, una emoción dolorosa, si no es anormalmente violenta, es agradable para la reflexión...”²⁸

El teórico del arte Bernard Bosanquet señaló algunas de las consecuencias de la *opinión* de Burke:

- La teoría purgativa; la percepción de algo que despierte las emociones de terror o dolor puede resultar un ejercicio útil para canalizar de forma liberada aquello que resulta incómodo o peligroso para hombre. Esta liberalidad produce *deleite*.
- En tanto que la *belleza* es relacionada *con el placer y con la naturaleza social del hombre*, lo sublime es afín a emociones fuertes como el peligro, el dolor o el terror. De este modo, lo sublime funciona a parte de lo bello aunque pueda darse una relación coordinada entre ambos. Por ello, Burke no descarta tampoco paralelismos entre la fealdad extrema y lo sublime.
- *La realidad dolorosa no es desagradable*: las emociones extremas cautivan al espectador. El arte y la realidad funcionan a un mismo nivel de tal forma que el arte no es una representación de la realidad sino una imitación de ella; de esta forma el autor entiende la “*realidad considerada*

²⁸ Bosanquet, B. *Historia de la estética*, Ibíd., p 238-245

como representación, es decir, con abstracción de su relación e interés reales (...) elevando la realidad a la categoría de apariencia estética, (...) parece que hayamos lanzado la sugestión de que la realidad puede contemplarse estéticamente si se contempla sin interés práctico". De este modo, percibimos sensaciones sublimes sin asociarlas al sentido práctico de realidad.

Las Bellas Artes ya no responden sólo y exclusivamente a la Belleza. Por otra parte, valoraciones cada vez más construidas y diferenciadas entre las *bellas artes* y las creaciones producidas en contextos populares se iban imponiendo paulatinamente entre los eruditos y los intelectuales. El nuevo concepto de "público" se refería a toda la ciudadanía pero más concretamente a esa buena parte de gente más entendida de la sociedad y que se diferenciaba del "pueblo", palabra coloquial pero con una connotación peyorativa que servía para referirse a esa *masa anónima* de incultos salvajes sin formación y sin medios para acceder a una cultura, considerándoseles fácilmente moldeables e incapaces de interpretar el arte entendido del "gusto".

La preferencia por determinadas manifestaciones culturales se convirtió para la clase media en un medio eficaz de arrimarse a posicionamientos más *altos* y *aristocráticos*, con la mala fortuna de que las expresiones artísticas surgidas en ámbitos más *populares* fueron sufriendo paulatinamente el rechazo y la exclusión del nuevo tratamiento de exclusividad estético- artística.

Esta polaridad emergente entre lo estético *versus* función y artista *versus* artesano, se convirtió en la ecuación que explicaría una nueva clasificación para las artes sobre todo cuando Kant construye una justificación filosófica al uso. La obra de este pensador fue decisiva para formular desde todas las perspectivas y campos las bases de la nueva modernidad. De alguna forma, su obra se confirma como el compendio explicativo de la sociedad moderna cuya complejidad queda definida desde un *Todo* donde la nueva condición, función y papel reformador de las *bellas artes* ocupan un puesto de relevancia.

En relación a la teoría de Leibniz y el vínculo metafísico con el cosmos (la belleza reglada reflejo del cosmos unitario), Kant destruye esta idea y con ello el ideal de belleza bajo el postulado de que el juicio estético no es un juicio lógico, y por tanto no hay ciencia de lo bello sino sólo crítica. En este sentido, abre las puertas de la *estética moderna* al considerar al artista como un libre creador; destaca la autonomía del arte y su desvinculación de la esfera de la ciencia y el concepto de verdad.

En relación a la visión de Hume, Kant considera que este planteamiento equivoca el verdadero sentido de lo estético. El arte no debe entenderse a través de reglas pero tampoco debe equivocarse el sentido del placer, que puede confundirse con lo *bueno* o *agradable*: lo bueno es lo que atiende a un fin determinado y preestablecido mientras que lo agradable funciona sin mediación de la razón y agrada meramente a los sentidos (sensación). Kant demuestra con estas cuestiones que lo que es bueno no tiene necesariamente que agradarnos a priori; en este sentido inicia su particular visión de lo que denomina juicio del gusto ya que el gusto no funciona ni se explica desde la razón. Del mismo modo, y en relación a la visión inglesa, lo agradable implica satisfacción física y corporal y por tanto, una vez se sacia el apetito de lo corporal el sentimiento de agrado desaparece. Por otra parte, si la valoración positiva que hacemos de algo (porque nos agrada) desaparece, deja de tener importancia el fin mismo para el que fue creado (lo bueno); por ello, lo que se considera bello no debe descansar en estas premisas porque por naturaleza, no está sujeto a ningún interés.

El goce de lo bello es una satisfacción que funciona de forma autónoma y libre. Lo bello no descansa en reglas preestablecidas ni en el placer individual de los que la contemplan. El juicio del gusto tiene de este modo una validez universal y aunque no descansa en el placer individual sirve de base para alcanzarlo, porque *“aunque el objeto de la intuición sentido como bello no se pueda integrar en el sistema conceptual del entendimiento (...) sin embargo trasmite la impresión de regularidad y conveniencia sin que pueda decirse de qué tipo de regla y regularidad se trata. La belleza surge de “un libre juego de las facultades del conocer”, cuando la*

*capacidad de la imaginación libera el material de la intuición del yugo del entendimiento legislador (...) y así lo afronta sin obligación, como a medio camino, siéndole suficiente la forma general de la ley*²⁹. Y puesto que este proceso funciona en todos los seres que conocen (piensan), si falla el juicio del gusto sólo se puede deber a un fallo en la capacidad de conocimiento.

En esta línea también habla del concepto de artista; sólo los *genios* pueden crear un arte bello. El artista descubre su propio mundo de creación en que establece sus propias reglas de ejecución sin que éstas puedan extraerse ni aislarse para establecer una norma, así como tampoco sienta precedente para la elaboración de otras. El artista no se guía por el entendimiento por lo que no es capaz de saber qué normas rigen su obra: se guía por lo que Kant llama *Ideas estéticas*, intuiciones que vienen a la mente del genio, el único capaz de transmitirlos pues no pueden expresarse en palabras: sólo a través de la representación.

Si el genio espontáneo es lo que rige al artista, la regla y la diligencia son los parámetros del artesano; según Kant, la obra artesanal es mero trabajo, el resultado de la labor cumplida y pagada, frente al arte, una actividad que deleita y produce placer, es su finalidad misma.

En esta línea, Friedrich Schiller al igual que otros autores contemporáneos, difunden las nuevas ideas sobre la autonomía del arte y proponen una nueva necesidad estética. Este autor cuestiona la función educadora del arte sobre todo en el contexto de la Europa de la revolución de 1789. Preocupado y desalentado por una sociedad que no acababa de ver en práctica los ideales de igualdad y justicia que había defendido la reciente Revolución Francesa y que estaba instalada en el desorden y el caos, bajo la represión de un Robespierre incontrolado, decide escribir entre 1793 y 1795, *Cartas sobre la Educación Estética de la Humanidad*.

Schiller estaba de acuerdo con los principios de la revolución pero entendía que el cambio que se había producido había sido demasiado brusco para una sociedad que necesitaba asumir su nueva realidad: el individuo debía ser

²⁹ Hauskeller, M. *Ibíd.*, p 36

consciente de su autonomía y por tanto de su papel y sus responsabilidades dentro del nuevo Estado. Esto implica dos realidades: el deber y el querer. Lo que obliga la razón debe también quererlo el sentimiento, de lo contrario el Estado, por mucho que dicte su ley, corre el peligro de distanciarse de sus ciudadanos convirtiéndose en un ente represor.

El arte bello es para Schiller el medio a través del cual las personas abren su corazón a las verdades de la razón. De este modo el sentimiento actúa con relación a la razón sin perder su autonomía y la razón actúa sin tener que existir como realidad externa impositiva. Por otra parte, en la naturaleza del hombre anidan dos impulsos contrapuestos: el *impulso material* –o sensible- y el *formal*. El primero se refiere a las necesidades de cambio, a la búsqueda de experiencias nuevas, reclama la realidad y el segundo a la búsqueda la unidad de la forma, la identidad propia, la necesidad racional y la dignidad. El equilibrio no se alcanza totalmente en la práctica pero se entiende como tal si ninguna interfiere en la naturaleza de la otra.

El estado de perfección del hombre se alcanza en este equilibrio y el arte es el que puede mostrarlo; a través del arte el hombre es capaz de ver lo que puede llegar a ser si fomenta esta relación entre sus polos, experimentando el llamado *impulso de juego*. Sólo este juego hace pleno al ser humano; así la relación de juego es el carácter distintivo del estado estético ya que el hombre se libera de la carga de de sus tendencias; por ello la serenidad y la libertad de espíritu son los rasgos distintivos de la obra de arte: por lo mismo, no puede haber un arte pasional ni tampoco un arte exclusivamente didáctico.

El artista transmite la verdad de lo trascendente en su creación en forma de juego; pero esta verdad no se entiende como un concepto específico contenido, sino como la misma expresión formal, porque es a través de la forma como el hombre se ve afectado. La verdadera libertad a la que aspira el ser humano sólo se alcanza a través del arte

A modo de conclusión, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se produce un punto de inflexión: el artista, (que se había debatido entre la imaginación e innovación, regla y genio, la libertad y el servicio) pasa a calificarse como genio creador. La imaginación, la inspiración, la libertad y el genio quedan ligados al

concepto de artista frente a la destreza, las reglas, la imitación y el servicio que serán los calificativos asignados al artesano.

En esta nueva visión, la *libertad* es el motor desde el cual actúan todas las demás constantes: “*libertad con relación a la imitación de los modelos originales (originalidad), libertad con respecto a los dictados de la razón y la regla (inspiración), libertad con respecto a las restricciones de la fantasía (imaginación), libertad con relación a la imitación exacta de la naturaleza (creación)*”³⁰. La imitación de los clásicos pasa paulatinamente a un segundo plano exaltando los aspectos de la originalidad y la imaginación, un concepto éste último que había estado ligado al poder de la fantasía. Si los críticos y poetas entienden la imaginación como motor de la creación, los filósofos como Hume y Kant elevan el concepto de imaginación a la capacidad cognoscitiva del hombre, esto quiere decir, la imaginación es una capacidad que nos permite producir y crear.

Se puede decir que, a partir de este momento, el arte se entiende como un fin en sí mismo. Este nuevo sentido de emancipación rompe con la visión tradicional de obra maestra; La idea de la creación frente a la imitación y la apertura de temáticas nuevas fomentan la concepción de que lo creado es único, un mundo propio. El nuevo gusto por la temática fantasmagórica y romántica de las poesías y el gusto por lo ficticio de las novelas, fomentaron esta visión de autonomía: si podían reflejar un mundo sobrenatural la obra podía abandonar la experiencia empírica para construir un mundo nuevo y ajeno al real. La postura del filósofo y novelista Karl Philipp Moritz ensalza el nuevo género del ensayo, por ser el más completo reflejo de una obra de arte “en sí misma”, cuya estructura responde a su naturaleza interna en contraste con las obras artesanales que atienden a elementos externos.

3.5 El legado del XVIII: Estética y sociedad

El viejo concepto de *obra maestra* que había coleteado desde el Renacimiento, se fusiona definitivamente con el nuevo concepto de creación,

³⁰Shiner, L, *Ibíd.*, p 165

originando así una visión de autonomía y autosuficiencia en torno al creador y su obra, que, a partir de ahora será legitimada por el público y por instituciones al uso. Los críticos y los especialistas surgen como los guías demandados por ese público del que hemos hablado anteriormente, construyéndose entorno a la misma obra un valor más abstracto, no tanto de uso como de cambio (contemplación-mercado).

A nivel institucional, fue capital la desaparición definitiva de las cofradías y gremios a principios del XIX; considero importante destacar que el giro que experimentó el mercado del arte y la pátina distintiva que fueron acuñando los museos durante la segunda mitad del XVIII favoreció este hecho.

El caso del museo del Louvre que *grosso modo* he comentado anteriormente, es un reflejo ilustrativo de finales de siglo. Durante la Revolución Francesa y la caída de la monarquía en 1792 este edificio adquiere un papel importante; las confiscaciones de los bienes de la Iglesia así como la infinidad de monumentos monárquicos plantean para el nuevo Estado un problema. Se creó una Comisión para inventariar obras de arte que merecieran ser consideradas herencia nacional y, para evitar que fueran expuestas en espacios públicos fueron guardadas en un ala del palacio del Louvre, desde este momento convertido en eventual museo. No todas las obras corrieron la misma suerte: muchas fueron destruidas y otras tantas vendidas para hinchar las exhaustas arcas. El museo fue la solución a la destrucción en masa de signos monárquicos; por una parte se acaba con la idea de la realeza y por otra parte se preservan obras maestras de la historia del país. Un ala del Louvre se erigió como museo nacional y la función neutralizadora de estos espacios fue reconocida aún con más fuerza a partir de 1794, tras la etapa sangrienta de Termidor y las cada vez más virulentas destrucciones de incontrolados: se decreta que todos los signos monárquicos sean llevados al museo más cercano.

La figura del museo fue considerada un instrumento de instrucción pública además de un elemento que mostraba la historia de un pueblo. Tras las conquistas napoleónicas y las nuevas confiscaciones de obras de arte provenientes de buena parte de países europeos, el museo redefine su poder de legitimar el plano estético.

Lo cierto es que el museo ya estaba instalado en la sociedad, tenía ese poder neutralizador de significados, y tras la etapa del terror, volvió con más auge

que nunca la visión de las bellas artes. Ciertamente es que durante la etapa de la Revolución hubo un intento por parte de las autoridades de inculcar el nuevo sentido de República y de ciudadano, lo que llevó a reconducir las artes, primero hacia la libertad del mecenazgo (Iglesia y nobles) y posteriormente a hacer uso de las mismas para transmitir la ideología revolucionaria: los festivales fueron instrumentos que conjugaban las artes con la diversión y con la educación del pueblo. La revolución apelaba en contra de todo lo que implicara el placer estético privado y encontró en los festivales una forma de popularizar el arte, educar a las masas y fomentar sus ideales; paradójicamente la revolución buscaba en sus orígenes acabar con el servilismo de las artes pero el conductivismo de las instituciones por integrar el arte culto en la vida cotidiana de las masas, condicionó el arte a fines políticos.

Tras la etapa represiva de Robespierre (1793) se produce un colapso y el arte experimenta su autonomía total. La revolución transformó el mercado del arte y la realidad creadora del artista, así como, desde otro ángulo, el poder de los museos: se produjo un flujo de compra-venta de cuadros por parte de aquellos que habían sido los mecenas que sufrieron la asfixia de impuestos o que tuvieron que emigrar vendiendo su patrimonio. La precariedad de los artistas fue enorme ante un mercado incierto, aunque la idea del genio emancipado disparó el sentido de autonomía de mercado.

En la música y la literatura también se experimentaron cambios. Desde mediados de XVIII los conciertos ya formaban parte de la vida pública (en Londres se pusieron de moda aproximadamente en 1750, en los principados alemanes se celebraban bajo suscripción de los príncipes y en Francia las óperas se representaban (las óperas principalmente) bajo patrocinio del gobierno), pero el concierto se vivía como telón de fondo o hilo musical en que se valoraba el virtuosismo de la interpretación. A finales de siglo se empezaron a crear las primeras salas de conciertos dedicada a la interpretación de música instrumental, concretamente en 1781 en Leipzig; esta experiencia de escuchar música en sí, no sólo se acompañó de la crítica musical y de los primeros libros de historia de la música sino también de ese gusto por la creación: lo que se interpreta ahora como

obra terminada debe interpretarse con un sistema de notación exacto y necesita ser catalogada (opus).

La música instrumental conoció su auge a lo largo del XIX: en la medida en que la música conoce su mayor independencia, lo instrumental refleja esa libertad en cuanto no está atada a satisfacer usos sociales sino una forma de espiritualidad más profunda y propia que se expresa en sí misma. En 1835, Franz Liszt propuso crear un museo de música en el propio Louvre con la idea de que el estado publicase y mostrase las obras al público, algo que no se materializó; más tarde se crea un museo más general como legado de obras de artistas que podían ser consultadas y reinterpretadas.

En el mundo de las letras, el concepto de literatura se acabó imponiendo al de poesía entre; la asimilación de la novela, inscrita en el género de la literatura de la imaginación (que se había separado anteriormente de la literatura en general) acabó teniendo el reconocimiento de los poetas del XIX y empezó a ser estudiada como asignatura en los institutos ingleses y por extensión en Estados Unidos; el ideario de grandes obras se fue inculcando desde las escuelas, institutos y universidades. Hasta finales de siglo XIX la literatura estuvo subordinada a la retórica y al estudio de la lingüística (los jóvenes estudiaban latín y griego para leer autores clásicos, modelos de gramática, retórica y comportamiento cívico) y aunque llevó tiempo, las obras de la literatura acabaron siendo consideradas como fenómenos de inspiración intelectual. El desglose y desarrollo del género literario llevará a principios del siglo XX a los formalistas rusos a definir la esencia de este género desde una perspectiva científica que permita separar la literatura “arte” de la restante.

Ciertamente en el nuevo enclave, la realidad del arte debe entenderse desde nuevos conceptos que, aunque surgidos a finales del XVIII cuajan en el XIX.

El concepto de genio es asignado al creador, a aquél que crea de forma autónoma, libre y propia. Pero la condición de genio es atribuida como tal a aquél hombre, preferentemente de raza blanca y cultura occidental, pues desde los orígenes del concepto se perciben calificativos claramente condicionados por convencionalismos sociales imperantes que fomentan la discriminación. Los

prejuicios fomentados por pensadores prestigiosos (Kant, Hume, Schiller, Rousseau etc.) y las altas esferas de poder habían desmarcado desde las instituciones a las artes mecánicas; el papel de las clases humildes queda excluido de las bellas artes. También las facultades de la mujer son consideradas inferiores o *incapaces* de expresar el genio, sobre todo porque muchas de las actividades artesanales habían sido desempeñadas hasta la fecha -aunque no en exclusiva- por mujeres: el papel de la mujer se limitó a un reducido espacio de creación³¹. Por otra parte, al afán de separar lo mundano de lo inteligible para explicar la experiencia artística, se une el intento de las clases altas³² por diferenciarse de las más bajas y resulta lógico suponer que la idea original de gusto se fue redefiniendo. A finales del s XVIII el concepto de gusto, -entendido como la capacidad individual de captar la realidad a través de los sentidos- se diferencia de otro más elevado, el gusto refinado: el placer más intelectualizado, el de las bellas artes, no puede confundirse con el gusto burdo que proporcionan los placeres ordinarios.

El significado de la palabra “gusto” había quedado ligado desde la antigüedad a los placeres obtenidos a través de los sentidos; establecidas a partir de ahora las líneas divisorias entre lo material y lo intelectual, los sentidos de la vista y el oído debían diferenciarse de aquéllos más carnales como el olfato, el tacto y el sabor. Se produce un giro desde la esfera intelectual para diferenciar el placer estético del concepto de gusto: se impregnó de carácter intelectual a lo relacionado con los sentidos más “elevados” para distanciarlos de los placeres obtenidos de sentidos más mundanos. Kant y Schiller habían dejado muy claro que el gusto refinado sólo podían adquirirlo las clases altas educadas porque son las únicas en situación de poder hacerlo (en tanto que tienen tiempo y posibilidad económica para conocer). Schiller considera incluso que sólo la clase liberada del trabajo podía adquirir una actitud contemplativa adecuada. Aunque imperaba en muchos intelectuales la idea universal de gusto, se fue aceptando paulatinamente que en la práctica sólo la elite educada podía adquirirlo.

³¹ Esta visión del mundo femenino desde las esferas del pensamiento fundamentan en buena parte un germen de desigualdades sociales que se instala definitivamente en el XIX extendiéndose asimismo a otros campos ajenos al arte.

³² Las personas de buen gusto debían disfrutar de una determinada condición social, pero se desmarcaron también de las clases más opulentas del lujo que compraban arte para satisfacer sus excentricidades.

A comienzos del s XIX, definir adecuadamente en qué consistía el *placer del gusto* era la preocupación de los pensadores del momento; frente a la idea de Hume de que la principal ocupación de la obra de arte es el placer y no la instrucción, otros pensadores intentaron entender por qué se producía una diversidad del gusto entre el público, qué legitima un tipo de gusto por encima de otro y si existía una norma o regla universal del gusto; de ahora en adelante se diferencia el buen gusto del inadecuado en pro de solucionar el <<problema del gusto>> y se construye el nuevo concepto de Estética.

Hume se volcó no tanto en entender la naturaleza del gusto sino en las cualidades o características que debía poseer la persona para participar de ese gusto; gravemente, las personas de raza negra y las mujeres fueron consideradas por este autor, incapaces de sentir ese *gusto refinado*. Según Hume, las artes cultivadas estimulan la sensibilidad del hombre con la experiencia de los placeres buenos evitando así que se incline por lo obsceno, lo desviado, lo brutal. En esta línea, otros autores como Rousseau o Diderot “*no sólo distinguían el sentimiento de la sensualidad y la emoción sino que también lo unían a la razón en una especie de conocimiento tácito o espontáneo que sugería un tercer tipo de experiencia donde se combinaban elementos de ambos*”³³.

Schiller y Goethe entendían que no podían justificarse toda clase de gustos en el campo literario: en esta línea, algunos críticos de la época llegaron a publicar libros a modo de manuales para que instruyeran al público y facilitaran la lectura “adecuada”. Las instituciones empezaron a exigir el reposo y el respeto de los espectadores hacia las obras de arte: museos y teatros se habilitaron con detalle para facilitar con ello la experiencia de una actitud contemplativa (colocación de más butacas, aplicación de prohibiciones, -como subir al escenario durante las actuaciones-etc...).

Desde otro plano, el concepto de belleza fue siendo desplazado por la idea de lo sublime; el análisis y observación objetiva de lo bello dio lugar a la diferenciación

³³ Shiner, L.,Ibíd., p 201

de este plano de investigación con respecto a la experiencia de lo *sublime* y lo *pintoresco*. El concepto de lo sublime tenía sus raíces en la poética y retórica, y empezó a ser empleado para referirse a cualquier cosa, natural o artística, que tuviera la capacidad de despertar en nosotros sensaciones embriagadoras de grandeza. En contraposición con lo bello, la experiencia de lo sublime se asociaba a lo experimentado ante algo aterrador, inmenso, devastador. También en este término se acabaron por diferenciar el arte de lo femenino y lo masculino, estereotipando el mundo de lo femenino desde la definición de lo bello (delicado, frágil, suave, ligero) y el masculino desde lo sublime (poderoso, profundo, fuerte, noble). Se experimentó un cambio en la actitud de la sociedad: el calificativo de pintoresco surge del gusto por apreciar la belleza de las cosas como si se tratase de una pintura. Los turistas organizaban paseos pintorescos por la campiña utilizando guías publicadas para el uso y plasmando las experiencias vividas en sus diarios.

La idea de que el arte debía construirse a partir de la libertad del creador, implicó al espectador, el cual, a partir de ahora, tendría que liberar su mente y así poder acercarse a la esencia de la creación. Muchos pensadores como Kant o Schiller consideraron importante la actitud desinteresada con la que los espectadores debían recibir la obra de arte; liberado de prejuicios y adoptando una actitud contemplativa, el hombre alcanza a comprender la grandeza del arte. Moritz subrayó que la importancia del arte reside en la fuerza que ejerce éste en nosotros y que nos permite desvincularnos de nuestra conciencia de ser; en la medida en que el espectador se olvida de sí mismo y de su realidad, es capaz de abrirse al placer más puro – guarda similitud con el amor místico, el amor puro a Dios del que habla San Agustín-

Estas ideas sobre el placer de lo estético, no se extendieron al unísono ni tampoco quedaron fijadas para siempre; el concepto de gusto no fue desplazado por la nueva visión de lo estético hasta mediados del siglo XIX, el concepto de actitud contemplativa, si bien era importante para Kant o Schiller no fue universalmente considerada y otros contemporáneos como Hume expresaron más

su preocupación por las manifestaciones humanas desde las que construir reglas universales del gusto.

Fue necesario el paso de todo un siglo para que la clase media por entero asumiese un comportamiento estético *maduro* hacia las artes; los intentos por parte de las instituciones de que los espectadores mantuvieran la compostura en los conciertos, teatros y museos se había manifestado hacía ya un siglo de historia de forma sectorial, pero la industrialización, la ampliación del reconocimiento artístico a nivel público y la cada vez mayor clase media necesitaba de un constante intento de actitud estética para impregnarse del verdadero sentido de las bellas artes.

El concepto de Estética tardó en ser aceptado y estudiado en cuanto fenómeno, actitud o facultad intelectual. La estética fue considerada como una *facultad*, (enmarcada en la psicología y cuya función-valor puede conocerse con procedimientos empíricos), como *experiencia* (dependiendo de cada escritor, se enfatizaron distinta clase de cualidades como la imaginación, o intuición, frente a otros que daban más importancia a lo emocional y sensorial) o como *actitud* (utilizando el término *desinterés*, aquellos que siguieron la línea kantiana y schilleriana se inclinaban por la actitud contemplativa, otros lo usaban para referirse al desinterés por lo utilitario). Pero en cualquier caso, a finales del siglo XIX la estética ya se había transformado en un ideal de vida y existencia.

En lucha con los nuevos conceptos de lo sublime y de lo pintoresco, el concepto de Belleza experimentó un declive paulatino desde finales del XVIII; la mayoría de los filósofos del XIX siguen utilizando el concepto de belleza pero éste está considerado muy por debajo de otro valor más completo y elevado, el estético. La ruptura que se produce a lo largo del siglo con el academicismo, (basado desde antiguo al gusto por lo bello desde la imitación, la proporción ideal y armonía) facilita el cisma definitivo entre Belleza y Arte que se manifiesta en el XX.

3.6. El Romanticismo y la sociedad de la industrialización

A principios del XIX ya se hablaba abiertamente del concepto de lo estético y el concepto de bellas artes, que había ido ganando terreno desde mediados del

XVIII, era entendido como un mundo totalmente independiente en que la creación manifiesta la *Verdad* de la realidad del mundo. El arte dejó de entenderse como ejecución-creación para pasar a ser una facultad dotada de trascendencia; un aura mística explicaba la capacidad de las artes por conmover al espectador y la imaginación es un principio que constituye verdades más profundas que las creadas a partir de la ciencia o la razón.

El nacimiento del término *romántico* se remonta al siglo XVII y nada tenía que ver con las asociaciones que hoy hacemos con este término: nace en Inglaterra para referirse a las novelas clásicas, a las medievales caballerescas. Pero el significado del término cambia a medida que la *nueva novela inglesa* se inclina hacia el desarrollo de una narratividad imaginativa; esta cualidad de la invención, la imaginación o la *magia del sueño* fue paulatinamente aceptada a lo largo del XVIII y con ello, los escenarios lánguidos y nostálgicos de viejas ruinas de ensueño constituyeron el *paisaje romántico* que en cierta forma ha llegado hasta nuestros días. Esta utilización del término asociado a lo pintoresco se extendió -con pequeñas diferencias- a lo largo de Europa. En Alemania sin embargo el término *romántico* conoció otra acepción: fue referido a la tradición *románica*, concretamente a los textos antiguos cuyas raíces encuentran su origen en las *leguas romance*. Aunque todos estos significados coexistieron, nos interesa sin embargo incidir en esta última acepción: el movimiento romántico que se inició en Alemania y que se extendió por toda Europa con las consiguientes teorías sobre estética, conoce sus inicios en el movimiento de un grupo de intelectuales que buscaron en el pasado de su lengua y literatura germanas las raíces de su pueblo; “*en el caso de la estética es posible establecer una periorización con alguna mayor seguridad (...) en muchos países europeos, la teoría romántica se desarrolla a partir del conocimiento de la riquísima reflexión estética del romanticismo alemán (...) Concretando parece razonable señalar como núcleo generador de ideas románticas al conjunto de estudiosos que se reúne en Jena, a partir de 1796, en torno a los hermanos August Wilhelm (1767-1845) y Friedrich Schlegel (1772.1829). Tal es el grupo al que la*

*historia de la literatura alemana (...) ha venido denominando <<Escuela romántica>>”.*³⁴

El movimiento cultural que supuso el *grupo de Jena* ha sido calificado por muchos teóricos como primer romanticismo (1796-1802). Pero se constituyeron otros grupos posteriormente; a partir de 1804 y entorno a la ciudad de Heilderberg, se reunieron poetas y escritores de la talla de los hermanos Grimm, Josef Görres o Achim von Arnim y a partir de 1808 en Berlín Adam Müller y Heinrich von Kleist entre otros. Frente al primer grupo de Jena, algunos estudiosos hablan del grupo de Heilderbeg como el *segundo romanticismo* y otros simplemente sitúan un *romanticismo medio* a partir del 1815 y una etapa *ardía* del 1815 al 1830; en cualquier caso, las revistas que editaron cada uno de estos grupos, conectados entre sí por amistades y encuentros docentes, fueron importantes para el lanzamiento de sus estudios.

Aunque son muchos los autores que influyeron en el período histórico mencionado, las obras de Schlegel y la revista *Athenaeum* -para la que colaboraron los del grupo de Jena- contiene de forma explícita importantes formulaciones de la estética romántica.

Pero en la medida en que no podemos extender nuestro estudio a las interesantes aportaciones de todos los intelectuales mencionados, atenderemos primero a las formulaciones de Hegel y posteriormente a la teoría de Arthur Schopenhauer.

Aunque G.W Hegel (1770-1831) no perteneció a estos brotes de romanticismo inicial sin embargo sí estuvo influido por el romanticismo y elaboró su propia visión sobre la Estética, como reacción ante los posicionamientos románticos. Y fue precisamente Hegel quien se refiere a la estética como concepto aplicado por vez primera y en exclusiva a las bellas artes. Este filósofo entiende que el espíritu de las cosas se percibe a través de la belleza; el espíritu permanece oculto y sólo cuando la espiritualidad se hace fenómeno somos conscientes de su

³⁴ D'Angelo, P. *La Estética del romanticismo*, Trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, Colección La balsa de la Medusa, Madrid, 1999 p 18, 27 y ss

existencia. La belleza es la apariencia sensible de la idea que es la unión entre *concepto* y *realidad*: el concepto es el principio base de unidad y verdad, que cuando se corresponde con la realidad, hablamos de verdad. La belleza por tanto es la muestra sensible de la unión entre un concepto y su realidad, de tal forma que se transmita como idea, y muestre la verdad en el fenómeno visible.

La unidad (concepto y realidad) en el hombre es lo que llamamos alma. Este es uno de los motivos por los que Hegel considera que el arte es el medio más liberado de mostrar lo espiritual de las cosas; la naturaleza se muestra caótica y carece de unicidad y de una autonomía del concepto. Tampoco los animales pueden expresar la naturaleza de su alma y por tanto no se expresa exteriormente ninguna unicidad (la verdad misma) La belleza serena se trasmite por el arte porque por medio del arte se pueden aislar aquellos elementos ajenos al espíritu; el yo del ser humano es una unicidad en sí y lo es también para sí puesto que puede expresarlo.

La verdad sólo se aparece en el arte, se hace visible en el arte y por tanto la estética puede prescindir totalmente de la naturaleza. El artista no debe copiar meramente la naturaleza porque a la larga estaría mostrando una habilidad; el artista debe utilizar la naturaleza como una herramienta para crear algo nuevo en lo que pueda reflejarse la espiritualidad del ser humano. Pero la verdad para Hegel significa la resolución y unión de todas las contradicciones sobre un mismo concepto en una única y superior; por ello el arte no tiene que expresar el realismo sino más bien el “idealismo” de esa verdad de las cosas que está por encima de toda imperfección de realidad. (La realidad “incómoda” no debe representarse porque alude muy puntualmente a la realidad tangible)³⁵

En la misma línea de pensadores, Arthur Schopenhauer contribuyó desde otra perspectiva a la nueva noción de estética. Aunque su filosofía tuvo que esperar

³⁵ En contraposición a esta postura idealista, Kart Rosenkranz sin embargo entiende que lo feo también forma parte de la naturaleza de las cosas y es gracias a su existencia que distinguimos lo bello. Como el arte surge del anhelo humano por lo bello, la belleza sigue siendo el ideal máximo de todo creador, pero esto no implica que no pueda coexistir con lo feo: lo cómico es la unión de lo feo sin perder el ideal de lo bello. Aunque este autor limita a lo cómico las aspiraciones del arte, es interesante esta reflexión porque permite incluir lo feo dentro del concepto arte, algo que se acerca a la ruptura total de la ecuación belleza-arte en el siglo XX

unas décadas para ser conocida³⁶, en 1819 se publica *El mundo como voluntad y como representación*³⁷ que define el arte como “la consideración de las cosas independientemente de su principio de razón”. Todo lo que nos rodea tiene un sentido dentro de un engranaje de relaciones, y -como ya señaló Kant-, conocemos la realidad de las cosas como fenómenos, en tanto en cuanto están atadas a los fenómenos de espacio, tiempo y causalidad. Ahora bien, Schopenhauer añade a este hecho que el mundo que escapa a nuestro conocimiento se manifiesta como *voluntad*; ya que no sólo el ser humano es cuerpo sino voluntad, también debemos ser capaces de captar la objetividad que hay en las demás cosas. Esta es la única clave que poseemos de la esencia interna de los fenómenos, es decir la realidad del mundo más allá del fenómeno. Por otra parte y a diferencia de Kant, lo fenoménico se desglosa en dos niveles: el surgido de la observación habitual, el de las cosas interactuantes y el otro es el de la pura objetividad.

El nivel objetivo se alcanza cuando podemos extraer de la observación de las cosas dadas en el fenómeno, todos los elementos temporales que las limitan de tal modo que obtenemos lo que llama *idea*³⁸; en tanto que la idea tiene un carácter único y absoluto y tiene total autonomía del efecto de causalidad, es independiente del principio de razón porque la idea no se deja ubicar ni espacial ni temporalmente. La idea no es una abstracción del fenómeno, al contrario, del fenómeno se puede extraer la idea a través de la razón.

A esta consideración de las cosas es a lo que llama estética. Para percibir realmente ideas el individuo debe extraerse de la individualidad inmediata; el genio es la capacidad o talento de abstraerse de esos *actantes* (el fenómeno físico inmediato de las cosas).

En la medida en que existe esta diferencia entre algo actuante y su idea objetiva, ésta es la verdad del mundo; la tarea del arte es precisamente mostrar esta verdad, mostrar “lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo”³⁹. Por ello no se puede cohibir al artista ni condicionarle a otras cuestiones más

³⁶ D’ Angelo, P. *Ibíd...*, p 42

³⁷ Schopenhauer, A. *El Mundo como voluntad y como representación*, Círculo de Lectores- Fondo de Cultura Económica, Barcelona-Madrid, 2003, p 252

³⁸ Recuerda al concepto platónico, con la diferencia de que las ideas son objetos de representación, mientras que Platón descartaba esta realidad.

³⁹ Hauskeller, M., *Ibíd...*, p48

propias de lo fenoménico (moral, decente, agresivo, etc...) porque el artista es el espejo de la humanidad. El arte no es un medio para educar al hombre sino más bien le sirve para satisfacer sus anhelos, desprenderle de las inclinaciones de la voluntad de vivir y hacerle ver por un instante la verdad del mundo.

Schopenhauer entiende el arte como una liberación para el hombre porque le aparta de su realidad inmediata llena de placeres y de hastío para enseñarle la verdad más allá de los deseos intrascendentes.

En estas dos teorías vemos dos conceptos presentes: el concepto de la espiritualidad de las cosas y el concepto de esencia y verdad. Esta visión de la realidad del mundo convive a lo largo del XIX con los avances de una ciencia y la tecnología que aunque en sus inicios, empezaban a explicar la existencia del hombre desde ángulos distintos. Pero todas las corrientes del pensamiento entendieron las artes más o menos desde lo metafísico, reconociendo en el arte un papel social y espiritual: tanto los darvinistas como los saintsimonianos (seguidores de la postura de Claude –Henri Saint Simon) atribuyeron al arte un papel espiritual : Auguste Comté por ejemplo, dotó de una gran carga social todo lo artístico, llegando a valorar por encima lo artístico frente a lo científico por pertenecer el arte al campo de los sentimientos y ser capaz además de aunar el ámbito de lo práctico y lo teórico.

A raíz de esta consideración de Arte, hubo divergencia de opiniones sobre cuál de las bellas artes era la más verdadera, libre y sublime de las tres. Hegel por ejemplo se inclinó por la poesía por estar ésta más separada de lo sensible (los colores, las texturas, los sonidos) y Schopenhauer sin embargo se inclinó por la música instrumental, un arte que conoció su verdadero auge y reconocimiento en este siglo, paralelo al que habían disfrutado la poesía y la pintura siglos antes.

Al margen de las consideraciones de los filósofos y pensadores, los propios artistas vieron en este alo espiritual una nueva forma de desmarcarse de la masa social que, en la nueva era de revolución industrial, tendía a calificarlos como de meros productores asalariados. La creciente clase media entendía el arte como un pasatiempo y tendía a esto entre otras cosas porque no compartía las mismas

inquietudes que la reducida clase de personas cercanas al mundo del arte; en parte, la visión elevada de la vocación artística fue una manera de manifestar su crítica hacia el utilitarismo y materialismo de la sociedad moderna. A lo largo del XIX las inquietudes y problemas con los que se enfrentaron muchos artistas les empujaron a reunirse en círculos de crítica, grupos de discusión, creando sus instituciones a modo de subculturas. Escritores, pintores y músicos buscaron puntos de encuentro en donde discutir sus opiniones y sus tesis sobre la realidad social y el papel del arte en el nuevo orden.

El movimiento impresionista es un buen ejemplo de ello: las tertulias que se celebraban en los cafés del barrio parisino de Montmartre son conocidas y el Café Guerbois en concreto, pues llegó a ser testigo de numerosísimos encuentros del grupo de Manet, el cual fomentaba estas reuniones, (insistiendo incluso a los más reacios como Degas, que finalmente accede según señalan los historiadores en 1868). Efectivamente es Manet el pintor al que los historiadores han considerado el motor que mantuvo al grupo de pintores unido, que fomentó su autoproclamada “Asociación anónima de pintores, escultores, grabadores S.A.” y que organizó la primera de sus exposiciones 1874 en el taller del amigo fotógrafo Nadar.

Charles Baudelaire, poeta y pensador fue íntimo amigo de Manet y es indudable que muchos de los planteamientos y reflexiones sobre la vida moderna de las ciudades y las nuevas posiciones del artista en el nuevo marco social, encajaron en las mentalidades de estos “investigadores de la imagen”: *“El aparente entusiasmo de Baudelaire por la emoción de medirse al carácter transitorio de la experiencia se transmitía, a través de la charlas de café y la crítica, a la joven generación de artistas, entre ellos Manet y sus colegas* ⁴⁰.

Boudelaire defendía la idea de que la imaginación era la más importante de las facultades humanas, cuestión que también manifestaron sus contemporáneos: el arte se valoró desde su cualidad inherente de expresar la verdad de lo espiritual a través de la invención, algo que fomentó más aún la libertad del artista. El ideal moderno de genio giraba entorno a una fe creciente en la imaginación creativa, un

⁴⁰ Smith, P. *Impresionismo*, Akal, Madrid 2006, p 35

concepto que no sólo se manejaba en el ámbito de lo artístico sino también en el tecnológico y científico, tal y como manifiestan entre otros, Comte o Stuart Mill.

Pero en otra suerte de circunstancias, la herencia conceptual del término *genio* arrastró prejuicios de género y clase ya mencionados anteriormente. Los pensadores se volcaron en diferenciar los talentos y facultades entre hombres y mujeres: la fuerza y la virilidad expresan lo masculino mientras que la feminidad se define principalmente desde la sensibilidad y la empatía. Esta visión se reflejó primero en el comportamiento social y más tarde en el institucional: con respecto a la música por ejemplo, existían los conciertos de salón representados *petit comité* en las casas, organizados por mujeres (mayoritariamente) en los que los repertorios eran composiciones adaptadas frente a los conciertos de la clase alta, dominado por un público masculino que se jactaba de ser entendido y que exigía escuchar las interpretaciones fieles de los textos de grandes maestros en salones al uso. El resultado fue con el tiempo, el control masculino de las altas instituciones, subordinando a la mujer y excluyendo al proletariado.

En este sentido, la nueva realidad económica y social del artista propició también este concepto de libertad creativa; la diversificación del mercado del arte y la aparición de diversidad de públicos fueron aspectos que empezaron a condicionar cada vez de forma más acusada el engranaje del reconocimiento artístico. Las nuevas técnicas venidas con la industrialización, hicieron posible ampliar el abanico de compra y abaratar precios ante un público cada vez más amplio y heterogéneo: nuevas técnicas en la impresión, provocaron el abaratamiento de libros y publicaciones y la litografía propició la producción, copia y adquisición de obra a bajo coste. La imposibilidad de muchos artistas de valerse por sí mismos ante un público poco instruido en la materia llevó a muchos de ellos a escudarse en la idea de que el genio debía asumir su condición de incomprendido y vivir una vida llena de aislamiento y austeridad.

La postura reaccionaria del artista se refleja en los modelos estereotipados del bohemio y del rebelde autosuficiente que materializan en sus obras los escritores románticos, los cuales vieron en el rechazo social y el sufrimiento algo

inherente al destino del genio; la historia de vida de muchos impresionistas así como de otros inmediatamente posteriores (como Van Gogh, Toulouse-Lautrec o Gauguin) han fomentado de facto la construcción del mito romántico. No obstante, una mayoría de creadores del momento se adaptó a la sociedad de la industrialización y supo convertir en ventajas la amplitud de mercado y el crecimiento poblacional sin que este hecho repercutiera negativamente en la calidad de sus obras que, aún hoy día, gozan de reconocimiento (tal es el caso de Víctor Hugo, Walter Scott o Emile Zola)

El dominio de las bellas artes se había constituido como subsistema cultural con sus propias instituciones y cánones de valoración cuyo funcionamiento se legitimaba autónomamente. Muchos acabaron viendo el arte como algo totalmente ajeno al ritmo de una sociedad atada al comercio y el desarrollo de la industria.

Los teóricos del XIX empezaron a sentir la necesidad de redefinir el concepto de lo artístico desde una perspectiva de lo social, entre otras cuestiones porque hasta este momento, las artes no habían experimentado una emancipación total del conjunto de la sociedad. Recordemos que durante la Revolución Francesa el arte estuvo al servicio del estado y, aunque se extendió esta práctica por Europa bajo la dominación napoleónica, desaparece con la vuelta al cargo de los monarcas que habían permanecido en el exilio y que no estaban dispuestos al continuismo revolucionario; en países como Inglaterra muchos escritores de principios de siglo vieron en el arte el medio para moralizar e instruir a una sociedad que podía envilecerse con el materialismo creciente de la industrialización y otros pensadores y escritores rusos como Tolstoy entienden el arte en sintonía con sus antecesores revolucionarios franceses.

Pero lo cierto es que, en medio de esta doble lucha entre la realidad estética y el compromiso social, el arte en Europa se va convirtiendo en una sofisticada estructura de relaciones cada vez más compleja y emancipada de las instituciones oficiales. En Francia, por ejemplo, las revoluciones del 48 y la subida al poder de Napoleón III facilitan de forma más agresiva esta emancipación del arte: el control que a través de las instituciones vigentes llevó a cabo el régimen enardecía los intentos de ruptura de los artistas independientes: La École de Bellas Artes estaba

gobernada por la Academia, que a su vez estaba bajo la supervisión del gobierno francés. Los profesores de la Ecole eran elegidos entre los miembros de la academia y la misma institución dominaba el jurado que otorgaba los premios en el anual encuentro del *Salón* (llamado así por el *Salón de Apolo* del Louvre), o las exposiciones patrocinadas por el estado, donde un artista podía esperar ganar el reconocimiento de la crítica o el patrocinio oficial. Napoleón III, en un intento por dar la sensación aperturista de liberal, permitió y estableció el Salón de los rechazados en 1863, una exposición en la que gran parte de esos *rebeldes* del momento pudieron exponer sus obras tras el fracaso ante la crítica y el público en exposiciones anteriores realizadas en el Salón; “En 1863 los pintores académicos no quisieron exponer obras en la exposición oficial(...) impulsó a las autoridades a mostrar todas las obras condenadas por el jurado en una exposición especial que recibió el nombre de *El Salón de los Rechazados*”.⁴¹ Mientras los periódicos de moda exponen mordaces críticas, Boudelaire publica ese mismo año su libro, *El Pintor de la vida moderna*, que acusa el problemático papel del pintor- investigador y la deshumanización del hombre en la estructura de la moderna urbe.

Si la industrialización había conllevado un cambio para los artistas, era de esperar que los avances en mecánica e industria afectasen al sistema de producción de los talleres artesanos. La mayoría de los pequeños talleres desaparecieron y muchos tuvieron que buscar suerte como trabajadores en las nuevas fábricas. El Movimiento de Artes y Oficios (*Arts and Crafts*) surgido a finales del XIX en Inglaterra ataca de forma agresiva las Bellas Artes, su institucionalización y la desvirtualización del concepto arte por degradar y excluir de su seno a todos aquellos creadores que seguían apegados a una función del arte más completa y social.

Ciertamente, las máquinas de vapor así como la energía hidráulica habían hecho posible la aceleración del proceso de producción y la especialización de los trabajadores: frente a los discípulos de los talleres que adquirían experiencia en

⁴¹Gombrich, *Historia del Arte*, Ed, Garriga, Barcelona, 1967, p 424

todos los pasos de la creación, los trabajadores de las fábricas ejecutaban mecánicamente un paso específico dentro de la larga cadena de producción. Sólo el encargado de desarrollar el dibujo de turno para un tapiz o una vasija, necesitó de un conocimiento creativo que acabó demandando una nueva especialidad: el diseño. A partir del 1837 se conocen buena parte de escuelas estatales de diseño destinadas a formar en color y dibujo a este nuevo sector de *artesanos industriales*.

Pero aunque el movimiento de las Artes y Oficios pretende unificar bellas artes y artesanía, es importante señalar que a finales de siglo ya se habían abierto abismos insoldables: por una parte, la brecha abierta por el surgimiento y desarrollo de la industria equipara al artesano con el obrero asalariado en la fábrica, y por otra parte, la pretensión de los diseñadores de equipararse a los artistas sublimes fomenta la cada vez mayor sofisticación del diseño y la división entre creador-inventor y técnico-trabajador. Ciertamente los artesanos estaban desalentados porque veían en las máquinas la destrucción del talento artístico y se vieron empujados a convocar huelgas y a unirse en gremios que defendiesen la tradicional forma de trabajo, pero a la larga el movimiento fracasa ante la imposibilidad de producir a gran escala con precios asequibles.

Fue cuestión de tiempo que el diseño y los oficios se distanciasen: una parte del arte decorativo acabó por abrirse camino en los espacios expositivos⁴² (la decoración como unión entre las artes y la arquitectura y que concluye a finales de siglo en el movimiento Art Nouveau) frente a otra parte del diseño que no sobresalió del seno de los talleres- estudio (arte e industria confluyen; las máquinas conviven con las tendencias del diseño). Todo aquél diseño que sobresaliese podía ser expuesto aunque no dejó de ser considerado un arte menor.

Es importante destacar no obstante algunas de las teorías más representativas del momento y que influyeron en la construcción de los principios del movimiento; me refiero a las teorías de John Ruskin, William Morris y Karl Marx.

Nacido en Londres en 1819, el polifacético Ruskin abordó la problemática del arte desde varios ángulos; como tory del parlamento no cejó en el empeño de luchar

⁴² El Metropolitan de Nueva York es un ejemplo de cómo las cesiones de obras de arte por parte de un extenso elenco de millonarios llevaron a incluir en las vitrinas obras de arte decorativo)

por los derechos de los trabajadores y artesanos⁴³, desde la crítica de arte y ostentando la cátedra Slade de Bellas artes en Oxford, escribe libros e imparte innumerables conferencias en pro de una mayor humanización de las artes, y como hombre emprendedor y empresario, las cuantiosas donaciones de dinero a fundaciones y proyectos son reflejo de su intención de proporcionar bienestar y desarrollo a las gentes más desfavorecidas.

De entre toda su producción cabría destacar dos de sus libros, *The Seven lamps of Architecture* y *The Stones of Venice*, por ser los más influyentes para el movimiento de los artesanos. *Las Piedras de Venecia* fue publicado en 1851 y en uno de sus capítulos defiende la estética del estilo gótico por ser reflejo de un sistema medieval de producción que combina lo artístico y artesano con lo social y lo productivamente sostenible. Este escritor condena la división del trabajo por ser éste el principal factor de desigualdad social y por propiciar la consiguiente separación entre el diseñador-artista y el artesano. En su libro *The Art of England* la clasificación y análisis reflexivo que hace de toda clase de artes, destruye toda posibilidad de justificar de forma lógica la división entre bellas artes y artesanías: frente a los objetos industriales, las artesanías permiten mostrar la mano, la huella del artesano siendo éste uno de los factores que dota de belleza y exclusividad a la obra.

En una misma línea de pensamiento, Karl Marx critica el capitalismo industrial por deshumanizar la sociedad: las máquinas han separado al creador de su creación y los consumidores de arte tampoco entienden el significado de las creaciones porque la comunicación social del mismo se distorsiona con el valor dinero. El ser humano debe disfrutar de la experiencia humana de crear y construir, una vivencia que enriquece el espíritu del hombre; la obra forma parte del artista en tanto que existe una conexión entre el creador y lo creado.

Marx aborda el problema de las bellas artes desde el sentido de justicia social de tal manera que la división de las artes desaparece para convertirse en un todo de las artes como creación humana: si el consumo había reducido el arte al valor de uso y cambio, no era menos problemática la división del trabajo y la

⁴³ Ver la serie de *Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain* (artículos reunidos en *Fors Clavigena*), son sólo una pequeña muestra del interés en torno a la situación del sector trabajador

especialización que fomentaba, además las diferencias de clase, las diferencias entre las artes. Con la desaparición de la propiedad privada, el hombre no tiene necesidad de consumo y el modelo de producción es abierto (no existiría la especialización ni la división del trabajo): se produce así un equilibrio entre el sentido de uso del arte y su capacidad de disfrute por parte de un hombre más libre y humano que vive con sus semejantes en una sociedad sin privilegios que le puedan atar al consumo egoísta y las desigualdades sociales. El creador es un hombre que carece de la etiqueta social que le designe como artista pues todo ser humano debe desarrollar una actividad o talento sin tener que atarse por ello a términos convencionales que construyan su identidad.

Frente al socialismo de Marx y el moralismo conservador de Ruskin, William Morris fue sin embargo el ejemplo del artesano de prestigio que intelectualizó los problemas del arte en la nueva sociedad de consumo. Influido tanto por las posturas de Ruskin sobre arte como por el idealismo de Marx, este artista no sólo llegó a ser un reconocido escritor y poeta sino que además llegó a desarrollar y dominar un extenso abanico de oficios, algunos tan dispares como la encuadernación o el tintado del cristal.

Morris puso especial énfasis en que no se desvirtuara la labor artesana, cuyo creador es más bien una suerte de *trabajador manual* y no el *artesano* u *operario* que la sociedad había construido; efectivamente y al igual que sus contemporáneos socialistas, Morris concede especial importancia al trabajo realizado con las manos. Entiende que no debe existir la división entre artista-artesano ni bellas artes-artesanía en la medida en que había resultado perjudicial para la sociedad a todos los niveles: el artesano se sentía desprestigiado y esto afectaba a la calidad del trabajo, y el pintor de las bellas artes se relajaba bajo una coraza de superioridad, manifestando una actitud de desprecio hacia otras artes. La pérdida de un compañerismo en el sector, la división social y el consiguiente desprecio entre unos y otros no podía ser productivo, ni tampoco provechoso para una sociedad que debía disfrutar de las obras bien hechas en las que se combina el valor uso con el deleite de los sentidos: un albañil es tan artista como un pintor y sus creaciones son arte destinado al uso y disfrute de la gente.

Pero en William Morris se produce paradójicamente una suerte de contradicciones: al margen del conocimiento de muchos oficios y la creación de infinidad de piezas, la firma Morris & Co produjo infinidad de productos que obedecían a la división estructurada del trabajo según los cánones de la industria frente al defendido trabajo de taller. Si bien Morris critica la destrucción del tradicional artesano se vio empujado a vivir según el ritmo que le marcaba la demanda del comprador.

Así pues, en plena época victoriana de finales del XIX Ruskin y Morris se alzan como estandartes de un Movimiento que nace en el seno del país de la industrialización y que se extendería por Europa (fomentada por los ideales marxistas) y por Estados Unidos

El movimiento por la vuelta hacia las artesanías y los antiguos talleres tuvo también un eco en nuestro país. El manual *“Artes Industriales en España”* que Juan Facundo Riaño publicó en Londres en 1879 a este respecto ha servido de guía para estudios y posteriores publicaciones, y más importante aún, fue una influencia importante para su amigo y colega de labores Francisco Giner de los Ríos y el movimiento institucionista del que hablaremos en el siguiente apartado.

3.7 Los inicios de la Modernidad y los movimientos *Anti-arte*

Los historiadores del arte señalan que la reacción rompedora y la actitud violenta que los artistas de vanguardia manifestaron a través de sus obras y manifiestos, respondía a una fiebre por la industria y el desarrollo sin límites que floreció principalmente la segunda mitad del XIX; el comienzo del siglo XX coincide para muchos estudiosos con el nacimiento de la Modernidad, produciéndose entre 1890 y 1930 *“una ruptura estilística de la pintura representativa (Picasso), de las técnicas narrativas tradicionales de la novela (Woolf), del sistema tonal establecido*

en música (Schönberg), de los movimientos clásicos en la danza (Duncan) y de las formas tradicionales en la arquitectura (Le Corbusier)”⁴⁴.

Lo cierto es que, para entender en profundidad la naturaleza, desarrollo y eclosión de los nuevos movimientos *anti-arte* del siglo XX debemos abordar los factores incidentes que, fomentados por un proceso de industrialización creciente, se fueron sucediendo a lo largo del XIX de forma paralela y escalonada. La inevitable ampliación de las ciudades, el urbanismo acelerado y la cadena de producción-consumo hicieron que las potencias europeas conocieran como pocas veces un siglo de verdadero auge, cuyo exponente de poder y vanagloria se reflejó en la explotación de las colonias. En paralelo, países como Japón empezaron a abrir su mercado a Occidente y los dibujos japoneses que entraron a través de los mismos papeles envoltorio de las bolsas de té no fueron menos sorprendentes que las máscaras africanas: obras consideradas *exóticas* o *primitivas*, este acercamiento de nuevas culturas supuso un verdadero choque para las artes que afectó no sólo al plano formal (fuente de investigación e inspiración para jóvenes artistas de las academias) sino también a las esferas del pensamiento (pues estas culturas no entendían el arte como *Bellas Artes* en tanto que *dominio* autónomo de creación). Los movimientos artísticos, desde la revolución impresionista hasta los movimientos del XX se vieron influidos por el arte oriental y este gusto por culturas extranjeras no cesó: los artistas japoneses como Hokusai y Utamano empezaron a ser conocidos entre los impresionistas y al igual que Degás o Monet, décadas más tarde Gauguin, -entre otros- manifiesta su fascinación por las perspectivas insólitas, las escenas cortadas y las composiciones “desequilibradas” de las estampas de Hokusai: *“la influencia de la estampa japonesa puede advertirse en la forma en que las figuras están cortadas por el marco, en las formas estilizadas de los tocados bretones y en la ausencia de perspectiva. (...) su valor consustancial residía en que se consideraba radicalmente diferente frente a las formas de representación más ilusionistas del arte occidental (...) artistas como Hokusai eran admirados por su habilidad, sofisticación y suma destreza. Los escritos de Gauguin y el uso que hizo*

⁴⁴ Shiner, L. *Ibíd.*, p335

de ciertos convencionalismos pictóricos sugieren que aprobaba la apreciación <<primitiva>> del arte japonés, como un ejemplo de unos medios más simples y sinceros.⁴⁵

Las nuevas referencias estéticas suponen una manera de contrarrestar el clasicismo que se defendía desde las academias y el modo de vida de las civilizaciones industrializadas. A mediados del XIX el arte asiático, africano y americano se consideraba para los artistas una forma de arte más pegado a lo puro y sencillo, frente a la sofisticación y complejidad al que había llegado el arte occidental y filósofos como Herder y pintores como Courbet o Millet advirtieron en la figura del campesino un modo de vida más auténtico frente a la del burgués de las ciudades: *“La obsesión europea contemporánea con el mito del campesino rural como una figura de gran valor moral, incorrupto, frente a la sofisticación y al materialismo del mundo moderno fue una cuestión general y esencial (...) También podríamos destacar (..) una insatisfacción general entre los artistas jóvenes y los estudiantes de artes con la formación académica clásica que se ofrecía todavía en la mayor parte de las academias de Europa, y el hecho de que en la década de 1890 muchos artistas jóvenes (...) empezaran a pintar sus cuadros en “plain air” siguiendo el ejemplo de la comunidad francesa de Barbizon”*⁴⁶. Ciertamente el movimiento pictórico del Realismo había abierto a principios del XIX nuevas vías en temática y en la forma de entender el trabajo del artista: su defensa de que el artista moderno debía trabajar al aire libre⁴⁷, captar la realidad social del campesino, esa figura que ejemplificaba la apacible y honrosa vida rural, influyeron en los impresionistas y en los movimientos posteriores, expandiendo el radio de acción a movimientos del XX más comprometidos si cabe con lo social.

Si la industrialización propició la expansión del comercio también estimuló el desarrollo tecnológico: ya hemos visto cómo los avances en mecánica casi acaban con los gremios artesanos (los oficios) pero el surgimiento de la fotografía en 1839

⁴⁵ Perry, G, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción; Los primeros años del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid 1998, p 25

⁴⁶ Perry, G, *Ibíd.*, p 14

⁴⁷ En honor a la verdad, debe decirse sin embargo que fue precisamente la industria y la fabricación de tubos de pintura la que facilita a los pintores la engorrosa tarea de trabajar *in situ* al aire libre. También la industria facilitó el desarrollo de vías ferroviarias fomentando la expansión turística y el consiguiente traslado de los pintores a zonas rurales.

(con la consiguiente capacidad de reproducir la realidad muy por encima de las expectativas pictóricas) produjo una enorme crisis en el seno de las artes visuales: si bien la fotografía ayuda a muchos pintores a descubrir la riqueza de la captación fortuita de una acción y los ángulos de visión inesperados, estuvo a punto de desposeer a la pintura de utilidad⁴⁸. El descubrimiento de Louis Daguerre fue un éxito y aunque este invento en sus inicios se empleó en tomar retratos (un proceso lento en que los que posaban debían permanecer rígidos largo rato por la necesidad de prolongada exposición) pronto la cámara portátil y la instantánea suponen un verdadero pulso de fuerza que exige una diferenciación entre lo inscrito en el marco de la creación y el vulgar pasatiempo de un *público apático*: había que romper con la idea de que la fotografía era la diversión de captar imágenes susceptibles de ser reproducidas en serie. Muy al contrario de lo que había sucedido con las artesanías un siglo atrás, la fotografía sí acabó siendo considerada arte de primera fila y pudo romper con las ecuaciones que amenazaban su consagración: intelecto versus mecanismo, artista versus destreza técnica y plano estético versus instrumental. Para ello, los artistas defendieron su obra argumentando que era el resultado de la expresión y la originalidad, intentando en muchos casos crear imágenes cuyo carácter y tratamiento las diferenciara de los fotógrafos de a pie. Los inicios de las exposiciones de fotografía se remontan al 1890, aunque su consagración y consiguiente valoración dentro del mercado del arte ha conocido un proceso infinitamente más lento.

La búsqueda por parte de los artistas de nuevos modelos de interpretación y representación fue respaldada por críticos, escritores y pensadores del momento que buscaron fórmulas explicativas de qué papel debía ocupar el artista en la sociedad y cuál era el sentido del arte. Así mismo, el crecimiento y privatización de las plataformas del arte y la cada vez mayor autonomía del artista, fomentaron el nacimiento de las vanguardias. El arte bien entendido de las esferas exclusivas hicieron inevitable la reconsideración de un arte rompedor y crítico con el contexto utilitarista y con las tendencias convencionales defendidas desde instituciones de

⁴⁸ En contraposición, muchos pensadores vieron en la fotografía una forma de liberar a la pintura de las ataduras de la imitación.

poder; en esta etapa comienza a utilizarse el término *avant –garde*⁴⁹ referido a ese arte innovador, último y exclusivo, que busca distanciarse de los convencionalismos de la clase media y de los defendidos por las instituciones. La idea del artista como genio espiritual y autónomo del XIX seguía vigente entre los círculos intelectuales, y la búsqueda de la esencia, la verdad y la pureza que habían ido surgiendo entre los artistas del XIX finalmente cuaja y se convierte en el objetivo primordial del arte. La intención inicial de los modernos fue la de despojar a las cosas de elementos superfluos y banales, quizá y en parte por diferenciarse del materialismo imperante que desvirtuaba el sentido original de las cosas y envilecía a las personas. En el nuevo contexto, expresar esa esencia pronto se tradujo en tendencias estéticas formales (como la abstracción en pintura o la atonalidad en la música).

Movimientos como el dadaísmo, surrealismo, constructivismo o cubismo así como la Bauhaus comenzaron su andadura con la firme convicción de acabar con la apreciación de *Bellas Artes*, sobretudo porque este elitismo había acabado desvinculando al *Arte* de la cotidianidad de su pueblo. En este sentido, las sugerentes ideologías políticas, con su particular visión de Estado, comienzan a ser atractivas para muchos artistas que ven proyectado en sus propagandas, su aspiración de libertar al arte –y al pueblo- del yugo de las instituciones. En esta línea, los artistas dadá más radicales así como los constructivistas rusos son claros defensores del régimen comunista, sobre todo teniendo en cuenta que, en el seno de Alemania, estaba surgiendo con virulencia el fascismo y que en Rusia había estallado una revolución que, muy en sus inicios, no permite vislumbrar lo que décadas después acaba siendo el régimen soviético que sesga con tijera cualquier aspiración de libertad. Pero al margen de estas posturas es indudable que los dadaístas y surrealistas no supieron desvincularse de los espacios expositivos y, en consecuencia, acabaron siendo ensalzados y estudiados como parte integrante de nuestra historia del Arte.

Sin embargo, la escuela de la Bauhaus sí fue capaz de combinar esa visión pura del Arte con la vida cotidiana. Ese grupo de pseudo-artesanos llamados

⁴⁹ Término que significa *guardia avanzada*, una expresión que ya había sido utilizada anteriormente en el campo político más reaccionario.

diseñadores fueron adquiriendo más relevancia y la demanda de una buena formación fue cuestión de poco tiempo. Su fundador Walter Gropius quiso unificar la división cada vez más creciente entre bellas artes y artesanía, tratando de continuar la tarea que William Morris había iniciado, (aunque la Bauhaus esgrime la tecnología y la industria como beneficioso para las artes, combinando arte y producción industrial, pues lo creado era producido en serie). El criterio base de esta escuela fue por una parte, romper con la distorsión del decorativismo del XIX en pro de la pureza de formas y líneas, y por otra, dar relevancia al aspecto funcional de los objetos que debían expresar unicidad entre forma y función, tanto en el campo de la arquitectura como en el del diseño: para la creación de los objetos, la habilidad y la destreza (oficio) se combinan con la imaginación y el genio (arte).

Efectivamente, en 1919 este arquitecto unifica la Escuela de Artes de Weimar con su escuela de Artes y Oficios, trasladando su sede en 1926 a un nuevo edificio construido y diseñado por él mismo y que bautizó con el nombre de Bauhaus, o gremio medieval de los albañiles (*Bauhütte*) pues fue principalmente escuela donde se preparaba a los arquitectos. Es complicado sintetizar los cambios de tendencias en investigación o pensamiento que se produjeron en el seno de esta escuela pero tenemos conocimiento del elenco de artistas de renombre que dieron sus lecciones en las aulas y de los innovadores diseños que los alumnos hicieron en sus talleres y que fueron premiados en multitud de concursos; en definitiva, el reconocimiento y el prestigio convirtieron la ciudad de Dessau en el punto de encuentro de arquitectos y diseñadores. Si Gropius puso énfasis en educar combinando tareas manuales con intelectuales, su inmediato sucesor Hannes Meyer vio la necesidad de modificar los contenidos de los cursos: con la aparición de nuevos materiales de construcción como el aluminio, el acero o el hormigón se abren nuevas posibilidades de combinación entre el plano estético y el funcional, pues facilita la aplicación de soluciones arquitectónicas más acordes con las necesidades sociales de un modo económico y práctico. Es evidente que el contexto histórico entorpeció la labor de la escuela enormemente: las ideas de Meyer mostraban una tendencia comunista que propició su destitución (en tanto que manifiesta una mayor preocupación por las estructuras, la construcción y el hecho de que el diseño de un edificio debe

adaptarse a la realidad funcional que exige la comunidad ciudadana); Mies Van der Rohe ocupó su puesto más tarde aunque por poco tiempo porque los nazis ganan en 1931 las primeras elecciones en Dessau y cierran la escuela. Muchos de los pensadores de la Bauhaus, entre ellos el mismo Gropius, se ven forzados a emigrar a Estados Unidos y a la Europa del este.

El diseñador se había convertido en las últimas décadas en artista y, al igual que pasaría con la fotografía, el diseño se emancipa como nuevo arte y el cada vez más sofisticado tratamiento de la imagen acentúa la separación entre diseñador-artista y el ejecutor-artesano.

Se dieron al unísono dos marcadas tendencias del pensamiento moderno (que reflejan bajo nuevas visiones, por una parte las herencias del pensamiento estético de Kant y por otra, la importancia del campo de los sentimientos y las emociones así como el concepto decimonónico de imaginación-invencción): la llamada formalista, que como la misma palabra indica, en lo referente a la crítica de arte se volcó en ensalzar la forma por encima del contenido (el artista debe investigar la línea, el color, la composición y otra serie de estructuras formales que son lo que hacen que la obra sea arte) y el expresionista, que ensalzaba lo expresivo de la obra “ (...) *En las primeras décadas de siglo, la filosofía expresionista del arte de Croce, sintetizada en la frase << la intuición se iguala a la expresión>>, tuvo una enorme influencia*⁵⁰”. Si bien las teorías formalistas se desarrollan en paralelo con las expresionistas, en el campo de las artes se refleja su esplendor a partir de 1950, bajo la atenta mirada de críticos de la talla de Roger Fry y Clement Greenberg, cuestión que comento en el apartado siguiente de este capítulo.

Dentro del enclave expresionista destaco la obra de Benedetto Croce (1866-1952) por establecer una afortunada consideración de lo que es el arte del siglo XX. Este autor entiende que el hombre conoce la realidad que le rodea desde dos perspectivas: la *intuitiva* y la *lógica*. El conocimiento intuitivo nace de la captación inmediata de fenómenos concretos, o lo que es lo mismo, nace de la fantasía

⁵⁰ Shiner, L. *Ibíd.*, p 337

mediante la que captamos las cosas individualmente, proporcionándonos imágenes mentales (intuiciones); es por ello que funciona libre de toda lógica. El conocimiento lógico emana del entendimiento y produce conceptos. Es por ello que el conocimiento lógico descansa en el intuitivo; es primero la percepción y luego la lógica.

Las intuiciones son tanto percepciones como imágenes de representación. Por ello esta forma de conocimiento es distintiva del arte; las intuiciones no están atadas a ningún sentido de realidad, y no deben confundirse con meras sensaciones. La intuición emana de los elementos, las cosas, y debe tener la facultad de poder expresarse, al igual que el concepto: si no es así, es simplemente una sensación.

Así pues toda producción del hombre es, -siempre que sea una representación de intuiciones, expresión de su actividad espiritual- arte. Por tanto no existe lo bello o feo porque lo que hace que se considere una obra de arte como tal es el hecho de que sea expresión misma; el artista es un observador dotado de conocimiento intuitivo que es capaz de expresarse a través de representaciones. Toda representación es arte (una novela, un periódico o una carta), aunque también existen buenos o malos artistas, dependiendo de su capacidad de expresar. Todo aquello que no surja de una creación intencionada no se considera bello, porque la belleza es expresión de una actividad intelectual (como Hegel, la naturaleza por tanto, no se entiende como algo bello en sí)

El concepto de Belleza deja de estar vinculado al concepto de estética que hasta la fecha habían sido considerados una misma cosa. Belleza, arte y expresión son en suma, sinónimos.

A lo largo de la primera mitad de siglo, tanto la fotografía como los movimientos pictóricos *rupturistas* fueron definitivamente asimilados dentro del engranaje artístico, para unirse posteriormente el invento cinematográfico de los hermanos Lumiere y el surgimiento de la radio que amplían el campo de la interpretación y enriquecen las posibilidades de expresión-reproducción.

En la obra que Walter Benjamín publica en 1936, *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, se recoge cómo las nuevas tecnologías han

cambiado la forma de entender el arte. Benjamin entiende que el cine y la fotografía han acabado por sustituir a las formas más clásicas de representación (pintura, escultura, teatro) y con ello, el arte ha perdido lo que él denomina *aura*: la manifestación única e irrepetible de una *lejanía* (no sólo corporal) que sólo se entiende y se capta en una realidad única de espacio-tiempo. Con las nuevas tecnologías, las obras pueden duplicarse pero no pueden expresarse desde ese aura porque no lo pueden llevar consigo, es inaprensible. Una obra de teatro, una pintura o un concierto tienen ese sentido de realidad temporal que no puede repetirse; ahora existe el valor de *exhibición*, que es muy distinto.

La actitud ante la contemplación del cuadro también ha cambiado: el nuevo arte busca el *choque*. El arte liberado ya no necesita ni se explica a través de la contemplación íntima del observador, al contrario, despierta en el observador una actitud crítica y analítica; la obra de arte enseña el mundo real al espectador, y en este sentido, la cámara va más lejos que la pintura en cuanto que muestra una nueva visión de la realidad que el hombre aún no había apreciado: la máquina muestra una realidad visual nueva antes inexistente, rompe con los moldes visuales y abre puertas al conocimiento y a la interpretación.

Sin embargo W. Benjamin considera que estos nuevos medios de expresión de masas permiten que el arte forme parte de lo cotidiano: el arte forma parte del contexto social y construye su identidad, liberando las Bellas Artes de su aislamiento, desapareciendo la unicidad y exclusividad de una obra en pro de una función social informativa.

Frente a esta visión, destaca sin embargo la del filósofo Theodor W. Adorno que ve en los medios de comunicación de masas un elemento que distorsiona el verdadero significado de la obra de arte y su función, que es la de hacer crítica sobre la autodestrucción del hombre. Esta visión del hombre autodestructivo se explica entre otras cosas por las vivencias que desde niño tuvo tras la subida al poder del Tercer Reich; de origen judío, su familia se ve en la necesidad de huir de Alemania ante los repentinos cambios sociopolíticos que se estaban produciendo en el seno de Europa. Mussolini ya había abierto el camino a sus pretendidas mejoras sociales en 1919 en una Italia que tras la guerra arrastraba serios problemas económicos y

enormes desigualdades entre las zonas más industriales del norte y el mundo rural del sur. Por extensión, el pueblo alemán, ávido de justicia y revanchismo tras la guerra del 1914 y el consiguiente tratado de paz, ven en las promesas del joven Hitler una esperanza de futuro, algo que sin duda el dictador supo aprovechar. El fascismo adquiere paulatinamente fuerza y es cuestión de poco tiempo que la Segunda Guerra se convierta en una realidad inminente. Paralelamente, otra clase de socialismo totalitario florece en Rusia: a finales del XIX muchas ideas sobre la realidad social del hombre habían sembrado los corazones de los jóvenes que años después se levantarían contra la opulencia de las clases opresoras; organizan huelgas, reuniones y toda clase de encuentros que despiertan en el pueblo el ideario revolucionario. Ciertamente a las puertas del siglo XX, el pueblo ruso parecía vivir en un sistema pseudo-feudal en que los privilegiados eran muy pocos frente a una mayoría de gentes que vieron más claras sus arraigadas desigualdades sociales con respecto a la situación de sus vecinos europeos: en febrero de 1917 estalla la revolución en San Petersburgo y aunque parecía un simple levantamiento, lo cierto es que el ideario había arraigado. El entonces desconocido Iósif Vissariónovich -que ya había conocido a Lenin en una conferencia del Partido Obrero y que había ingresado en el comité central en 1912- empieza a conocerse como codirector de propaganda y portavoz del Pravda: la guerra civil fue un impulso determinante para Stalin que, tras la muerte de Lenin en 1924, comenzó su campaña de acoso y control sobre el partido y su política de detenciones, torturas y fusilamientos que duró treinta años.

Tras la Segunda Guerra Mundial no es extraño plantearse la pregunta de cómo se iba a gestionar una Europa desolada por la guerra y que pudo acabar con el asedio nazi gracias a la ayuda de las tropas norteamericanas: la bipolaridad abierta entre los dos grandes bloques de poder ideológico, comunismo y capitalismo, oriente y occidente iban a pujar por el control absoluto del mundo bajo una apuesta por el desarrollo tecnológico y la carrera armamentística.

El arte, que había roto límites expresivos y formales a principios de siglo ya no podía expresarse desvinculado de la nueva realidad social ni tampoco de las nuevas tecnologías. Si Los dictadores se habían volcado en el estudio de la imagen en el

nuevo formato audiovisual (el cine y la radio se habían convertido en auténticos conductores de las ideologías gobernantes), es indudable que la paz y la prosperidad que demanda la sociedad tras la II Guerra Mundial y la búsqueda de la calidad de vida basada en el bienestar y en el consumo, son factores que convierten a la televisión en el nuevo conductor de masas, el nuevo protagonista por excelencia de los hogares de medio mundo a través del cual el ciudadano medio se comunica con el exterior y construye su identidad cultural.

T. Adorno en su obra *La Teoría Estética* se refiere precisamente a la necesidad del arte por separarse del medio cotidiano para expresar la nueva realidad del hombre y su progresiva autodestrucción.

La primera de las preocupaciones que manifiesta Adorno es si la obra de arte es un objeto diferenciado y alejado de los demás objetos o si por el contrario es uno más de los materiales tangibles y útiles que rodean nuestra cotidianidad; llega a la consideración de que el arte es un medio que debe explicar la destrucción del mundo, la imperfección de la realidad y que, precisamente por ello, debe permanecer apartado de ella.

En este sentido, las industrias culturales resultan dañinas ya que a la larga propician la asimilación del arte en la sociedad, desvirtuando la verdadera función del mismo que es la romper con el orden, desvincularse del mundo social estructurado. El arte no está hecho para ser disfrutado porque dejaría de ser arte: las industrias culturales fomentan en el hombre el entretenimiento y la búsqueda de una felicidad fácil que propicie el olvido de las desigualdades sociales en las que vive. Por ello, también la visión de Rosenkranz es totalmente rechazada porque la fealdad no debe ser canalizada a través del humor, ya que implicaría la reconciliación de dos realidades irreconciliables: la de la verdadera felicidad y la del mundo destructor y destruido.

El arte es *“espejo de un mundo absurdo”*; éste nunca debe ser representado tal y como es porque *“contribuye a que aquello que debe ser representado como no existente (...) sea ya tomado como real”*. Si así fuera, el arte contribuiría a que lo que no debe existir se interprete como única realidad: por eso el verdadero arte es triste y feo para denunciar este mundo, y del mismo modo tan *“abstracto como lo han*

*llegado a ser las relaciones entre los hombres (...) porque es esencial en el arte algo que no se da en lo empírico”.*⁵¹

El valor de la obra de arte radica aquí en la capacidad que tenga de conmocionar, golpear el corazón de las gentes; por ello el arte está en continua lucha con la sociedad y debe renovarse constantemente para evitar ser asumido por un público que busca el disfrute y por las tendencias estéticas que buscan dar explicación a cuestiones que no pueden medirse con normas ni reglas. En este sentido, Adorno descarta cualquier norma estética eterna; lo *sublime* del arte reside en ser incomprensible y enigmático, y por tanto, requiere de la interpretación: en el arte moderno se precisa de personas que sepan observar y ejerzan una reflexión crítica ante lo que tienen delante.

El arte no es un ente ni absoluto ni *inmutable*, sino un conjunto de ideas y objetos en constante cambio. Este aspecto hace que rompa con la visión tradicional de que el arte debe condicionarse por una serie de normas o reglas que lo definen a lo largo de los siglos y que constriñen de alguna forma las obras artísticas, o al menos la crítica que se haga de ellas; en otras palabras en *“su principal discurso sobre arte, Adorno hace extensivo este principio a una crítica de la estética tradicional, de la que se lamenta que haga postulados normativos para la experiencia artística y estética, mientras que los extrapola de la experiencia de una variedad relativamente limitada de arte”*; es necesario por tanto reorientar la estética filosófica con la intención de que *“tenga en cuenta la especificidad histórica de su relación con el arte”*⁵². El autor de una obra de arte vive en un enclave concreto en que surgen pensamientos estéticos concretos, algo que debe tenerse en cuenta para estudiar su obra.

El arte es para Adorno un medio de anhelar otro mundo mejor, pero sin llegar a crearlo. Sin duda las teorías de T. Adorno y W. Benjamin guardan relación con el surgimiento de una segunda revolución de la vanguardia: frente a los planteamientos de la primera vanguardia de Baudelaire o de Rimbaud y la de finales del XIX (los simbolistas o los impresionistas por ejemplo), vino la vanguardia admirada y reconocida de principios del XX, con especial apogeo tras la Segunda Guerra

⁵¹ Adorno, T, *Teoría Estética*, Versión de Fernando Riaza, Madrid 1980, p 82-84

⁵² Hooker, R. *Pensadores Clave sobre Arte*, Murray, C., Cátedra, Madrid 2006

Mundial. La *vanguardia victoriosa* de la que nos habla Tatarkiewicz basó desde entonces su atractivo en tres claves: la diferencia, el cambio constante (ideas, propuestas, planteamientos), la novedad y el extremismo. Tras esta *vanguardia victoriosa* el concepto de arte ha logrado definirse a través de una serie de características:

- La idea de que la cultura (legado histórico) es dañina para la creación y para el arte. Éste debe surgir al margen de los condicionamientos culturales y no debe dejarse anular por los convencionalismos.

- Ante la idea de que el arte es una destreza, la *vanguardia victoriosa* mantiene sin embargo una postura en contra de este planteamiento, defendiendo que cualquier persona tiene la capacidad de crear y expresarse y por tanto el arte puede surgir de la *práctica de cualquiera*.

- La idea de que el arte debe ser admirado de forma aislada ha llegado a nosotros “*poniéndole marcos a los cuadros, pedestales a las estatuas y cortinas al teatro. La teoría opuesta ha surgido ahora: el arte actúa como debe cuando se fusiona con la realidad*”.⁵³ Hoy parece que se ha extendido la idea de que el arte forma parte de la realidad misma hasta tal punto que el objeto artístico forma un todo con la realidad cotidiana.

- Hasta ahora se consideraba el producto artístico como el elemento resultante de la creación (un cuadro, una escultura, una obra de teatro...etc.); hoy sin embargo parece que la creación se estima desde la intención creadora. Muchas vanguardias y artistas han apoyado esta idea que sin duda, ha vaciado de espiritualidad, sentido, fuerza y diferencia al objeto artístico. El arte es más un concepto que una materia, una idea más que una forma y una intención más que un resultado.

3.8 Asimilaciones y Cambios; Segunda Mitad del siglo XX

La aparición de nuevos medios de expresión, nuevos formatos, la dinámica de la industria, el comercio y el consumo han cambiado totalmente el modo de vida de las sociedades desarrolladas; testigos de la tradicional radio, en tan sólo sesenta

⁵³ Tatarkiewicz, W. *Historia de las Seis Ideas*, Tecnos, Madrid 1987, p 75

años la tecnología nos ha trasladado al universo digital, el coche eléctrico y el nacimiento de la robótica. En los últimos cincuenta años también se han producido cambios en la forma de expresar arte: desde el primer performance de Duchamp hasta el arte pop, las instalaciones, el land art ... Efectivamente, *Fuente*, la célebre obra de Marcel Duchamp fue presentada por el artista en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York de 1917: un simple urinario donde había puesto la firma *R.Mutt* fue expuesto y con ello, Duchamp consigue bajar el arte de ese pedestal distintivo y elitista. Aunque el artista utiliza un seudónimo para presentar su obra, lo cierto es que pretende reincidir en el hecho de que lo que hace que el urinario sea un objeto de arte es el nuevo contexto en que es presentado y el título con que lo presenta, pues lo desvincula de su significado-función para construir una comprensión nueva del mismo.

Aunque la obra de Duchamp fue presentada en un momento tan temprano de transición, fue sin embargo de capital importancia; Andy Warhol expuso en la New Stable Gallery en 1964 un conjunto de cajas de madera estampadas con la marca de detergente *Brillo*. Con ello, el objeto cotidiano tiene cabida en las salas de las galerías, se transmuta en arte y es admirado como elemento independiente de su realidad mundana: el contexto construye el valor de lo representado.

Es cierto por tanto que el contexto explica y decodifica la propia obra de arte en tanto que la obra de arte es reflejo del propio sentir del momento. No obstante las diferencias entre la obra de Duchamp y la de Warhol con sus *Brillo Boxes* son evidentes: en la primera lo anecdótico y peculiar de un objeto se ensalza con el fin de ver en este hecho algo digno de admiración, mientras que Warhol expresa al público que lo cotidiano es también, en sí mismo, una obra de arte.

El porqué de la primacía del concepto de contexto sobre cualquier otra consideración tiene su explicación en la sociedad del desarrollo tecnológico: la ruptura espacio-temporal que implicaron las nuevas tecnologías afectaron a las tradicionales formas de entender la comunicación, el trabajo y las relaciones humanas en cualesquiera que fuera su campo de acción. Cada vez con mayor prestancia, las poderosas áreas de la ciencia y la tecnología se afanan en crear artefactos inteligentes que faciliten las labores del ciudadano y minimicen su

esfuerzo en un tiempo récord con el fin de lograr resultados excelentes: el siglo XX puso de manifiesto las deficiencias de la democracia como modelo de estado, de las ideologías como modelo de convivencia social (los nacionalismos y fanatismos, el fascismo, el comunismo...), la industrialización como modelo equilibrado de producción (explotación social, contaminación medioambiental, etc.) y el cristianismo como modelo único de dogma y fe (el desprestigio de la institución eclesiástica, Oriente Próximo y la guerra de religiones, la inmigración y las nuevas culturas, las potencias económicas orientales, etc.). El desarrollo pujante de la ciencia y las nuevas tecnologías que comienza ya desde la Guerra Fría han ocupado un puesto de relevancia en una sociedad que ahora explica su realidad a través del empirismo dialéctico bajo un estado de *relativismo* ideológico, institucional y moral en el que el contexto construye la realidad temporal de las cosas y por ende, su significado y su importancia.

Para el filósofo norteamericano Arthur Danto la obra de Warhol abre una nueva vía de escape al arte en la *sociedad del contexto*: si un cenicero puede ser una obra de arte en un museo ¿por qué no considerarlo como tal en su medio cotidiano? Danto considera que es el contenido, el *sobre qué* trata lo que diferencia ambos objetos: es decir, la obra de Warhol busca expresar lo que somos, el mundo en que vivimos y que hemos construido mientras que el cenicero de casa se explica a través de su función. Por todo ello, Danto entiende que el arte no existe separado de un contexto, y en la medida en que es así, no se explica tampoco si no es dentro del entorno de la teoría del arte: cómo, dónde, en qué situación y bajo qué circunstancias históricas.

El espectador debe conocer la naturaleza de este contexto para poder interpretar en su conjunto la obra de arte; que un objeto sea considerado artístico depende más de su capacidad expresiva que de su calidad material. Por ello, hoy día el espectador debe conocer más allá de lo representado, es decir, debe conocer el mundo de referencias que aplica el autor en ése objeto. La producción artística se convierte en algo que debe ser interpretado; el objeto se define artístico mediante la necesidad de ser interpretado. Esta interpretación por otra parte, no puede ser arbitraria; unas veces es el título el que encauza nuestra decodificación y otras,

cuando el título es negado por el artista, la obra sigue siendo un “ahora” cultural y social que define su intencionalidad y contenido. La obra de arte es una intensa metáfora; debemos interpretarla conceptualmente pero esa interpretación no sustituye la metáfora misma. Del mismo modo, debemos conocer la metáfora en la que descansa la obra para así desentramar el porqué de su forma y estructura.

Por ello, la obra de arte no descansa en valoraciones de función ni uso, sino en que es una obra dotada de significación; Danto señala en este sentido que el aspecto funcional tampoco define una obra como artesana, sino la capacidad de construir un significado de la misma a partir de la construcción consciente que la separe del mecanismo de lo realizado por destreza y de lo creado para unos fines.

Desde estas reflexiones, Danto entiende que las teorías estéticas son irrelevantes y *“se debe al hecho de que a menudo ha constituido una respuesta a un determinado corpus artístico de aplicación limitada a otro orden. Platón, Aristóteles, Hume y Kant, todos ellos (...) daban validez universal a pensamientos adaptados a un arte muy local, (...) la teoría estética es un corpus crítico oculto tras el provincialismo no reconocido de sus autores”*⁵⁴.

En la sociedad actual no se entiende por tanto una regresión hacia postulados sobre las *Bellas Artes* o la subsiguiente división respecto a las *artes menores*. Aplicando el peso que el concepto de contexto adquiere a lo largo del siglo, es interesante destacar cómo se reinterpretan las obras de arte popular en los círculos críticos del arte. En la primera mitad de siglo se habían asimilando las formas de expresión primitivas (pintores y escultores se habían fascinado por las culturas indígenas) y en paralelo, la lucha de las artesanías por ser consideradas un arte, dio sus frutos.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el llamado *arte primitivo* era ampliamente aceptado como arte en sí, aún a pesar de que se produjeran contradicciones en el plano de la crítica teórica artística: por una parte, los objetos procedentes de las tribus, ya fueran máscaras u otra buena clase de objetos tenían un significado en su contexto y en su uso, de tal modo que función y estética no

⁵⁴ Murray, C. *Pensadores Clave sobre Arte*. Traducción Maribel Villarino, Cátedra, Madrid, 2006

podían separarse. Esto chocaba de lleno con la idea occidental de que el arte debía liberarse de su función, además de que, los objetos elegidos por los coleccionistas y donados a museos no seguían un criterio establecido según el cual fueran considerados artísticos y asimilados como *bellas artes*: las culturas indígenas eran ajenas a estas valoraciones y no elaboraban objetos desde dichas premisas. Aunque en un principio el indígena no entendía por qué los occidentales encontraban una máscara un objeto de arte y un arpón no, supo sacar partido a la demanda, produciendo objetos con el único fin de ser vendidos a los forasteros, algo que repercutió negativamente: los objetos creados para el lucro carecían de significación ya que no se integraban en su cultura indígena, algo que los coleccionistas valoraban porque entendían que el objeto que no cumplía con su función social carecía de alma propia, de pasado, de esa pátina histórica que adquiere un objeto cuando ha sido usado y que lo hace único. Aquellos objetos con valor de pasado fueron considerados únicos, artísticos, frente a aquellos restantes que quedaron relegados a simples objetos artesanos.

Otro problema vino de mano de la gestión institucional: el arte primitivo expuesto en un museo queda descontextualizado y genera una visión distorsionada de los significados interculturales. Exponer en un espacio implicó valorar unos objetos como artísticos frente a otros como artesanos lo que generó una distorsión y desvirtualización de significados, dotó arbitrariamente de espiritualidad *mágica* a algunas piezas que originalmente no tenían conexión con lo religioso (dándose incluso el caso de tener que devolverse lo expuesto a sus lugares de origen tras denunciarse su uso inapropiado). Esto, aunque parezca inofensivo, fue motivo de críticas dentro y fuera del mundillo del arte, y más aún cuando se puso en tela de juicio la utilización del término *primitivo* por posibles connotaciones peyorativas.

Me gustaría destacar no obstante que la fuerza simbólica de la institución museo fue advertida hace siglos: muy en los inicios del Louvre, buena parte de políticos y pensadores del XVIII como el escritor Antoine- Chrysostome Quatremère de Quincy consideraron el museo como un elemento que fomentaba la lectura distorsionada de la obra de arte. Este autor llegó a sostener que las obras antiguas extraídas de su lugar de origen perdían su sentido histórico así como, colocadas en el nuevo espacio, corrían el peligro de convertirse en elementos cuyo sentido original

se desvirtuaba para adquirir otro significado totalmente distinto, más glorioso y ensalzado. Y también entonces, se aplicó un filtro selectivo: las obras confiscadas fueron todas aquellas obras consideradas como de bellas artes; las obras populares no iban a ser incluidas en el lote y por lo tanto, no se exponen en el nuevo museo. Félix Vicq d'Azyr, director de la comisión encargada de inventariar los bienes confiscados, criticó igualmente la división que imperaba intrínsecamente en el concepto de bellas artes por ser consecuencia directa de un elitismo aristocrático y apuntó a la admisión de toda creación por cuestiones de legado histórico.

La huella cultural de occidente sigue presente en aquellas culturas que sufrieron la dominación colonial o que sucumbieron a lo largo del siglo ante el dominio comercial de las Primeras potencias, y con ello, el concepto de bellas artes sigue vigente; son ahora las clases altas de Hispanoamérica o África las que compran arte tribal, no sólo aquellas piezas tradicionales de origen rural sino las creadas por artistas contemporáneos que conforman la nueva elite y cuyas tendencias estilísticas recuerdan a las piezas más primitivas. En definitiva, hoy día sigue vigente en el imaginario de las gentes las diferencias conceptuales entre arte y artesanía, no sólo en Europa o Estados Unidos sino por extensión en todos aquellos países donde se han impuesto los patrones culturales occidentales.

En este sentido, la cercanía estilística que se produjo a finales de los cincuenta entre arte /artesanía no fue suficiente: hubo una tendencia dentro de las artes del círculo reconocido de críticos (el arte pop por ejemplo) que experimentaron con materiales que hasta la fecha habían sido los propios del mundo de los oficios, y viceversa. Aproximadamente dos décadas después, la separación entre ambas volvía a ser obtusa sobre todo cuando el arte de los oficios era impartido dentro de los espacios educativos (universidades y escuelas profesionales); la preocupación por el aspecto funcional y por el concepto de destreza han estado tan arraigados que han perdurado hasta nuestros días.

Hoy es frecuente encontrar museos etnológicos o antropológicos en los que vasijas y tinajas comparten vitrina junto a alfombras y telares, y asimismo, se siguen celebrando ferias internacionales de cerámica, sin que esto suponga un agravio comparativo con las valoradísimas piezas de vidrio de La Granja o de Lalique.

Otro hecho no menos interesante es que, si entendemos que el arte es el reflejo de su tiempo, a las puertas del siglo XXI la tecnología y los avances de la ciencia chocan con la idea de que el arte primitivo pueda expresar las experiencias humanas del momento histórico que atravesamos y por tanto ser considerado Arte. Pero lo cierto es que, en el siglo XX se abren infinidad de puertas a la interpretación, y el mundo plural que se difunde a través de las telecomunicaciones es directamente proporcional a la diversidad sociocultural que experimenta el primer mundo ante la apertura total de fronteras entre civilizaciones. No es de extrañar que, si a principios de siglo se puso en tela de juicio la visión única de lo *bello* y lo *bien hecho* con respecto a las Bellas artes, es lógico suponer que es perfectamente viable que convivan las distintas críticas de arte especializadas en cada una de las áreas o campos de expresión que responden subsiguientemente a representaciones artísticas interculturales del conjunto de naciones y culturas.

Ante el nuevo mundo tecnológico se han abierto nuevas vías de pensamiento que buscan explicar el nuevo papel del hombre en los procesos de creación (su relación con lo material) y redefinir el concepto de responsabilidad social con respecto a lo creado (valores y funciones de lo creado) en un mundo en que las máquinas parecen sustituir la mano del hombre y se anteponen a la conciencia. La tecnología ha cambiado nuestra manera de relacionarnos con la realidad material de tal forma que el artista no mantiene una relación física directa con su creación final; el cincel, la herramienta, la pala, el pincel y la paleta, en definitiva la mano y el tacto han sido sustituidos por muchos por el teclado, el ratón y otra buena serie de avances en materia electrónica (los procedimientos técnicos digitales –programas– han ampliado los límites de los medios clásicos de ejecución manual en diseño y arquitectura, surgiendo además nuevas formas de creación artística como el videojuego, enriqueciendo además otras disciplinas artísticas como el cine).

Todas estas formas de creación donde la tecnología se implica tan directamente también han sido consideradas un arte: asimiladas por el gran público y por los pequeños sectores de entendidos, críticos y fans, las obras resultantes se yerguen triunfantes sin ser devaluadas necesariamente como meras obras de la industria.

Pensadores y filósofos que vivieron la Guerra Fría y la crisis de los misiles en Cuba han visto en la tecnología un arma de doble filo y un medio que puede alejar al hombre de su verdadero sentido, es decir de la realidad de su existencia; la tecnología ha surgido de ese afán más humano del hombre por conocer y superarse a sí mismo en ese conocimiento, en una especie de ambición retroalimentada y auto impulsada hacia lo desconocido. Pero el día es a la noche lo que la creación a la destrucción, o lo que es lo mismo, paralelamente al desarrollo y al avance tecnológico se abre una peligrosa vía de autodestrucción que implique un retroceso y que sin embargo pueda justificarse desde posicionamientos relativistas en pro del mencionado avance. Según Hanna Arendt existe un peligro innato en el impulso del hombre por conocer, algo que compara con el mito griego de Pandora: considera que el hombre crea, construye y transforma primero para posteriormente pensar sobre lo creado. Por ello el ciudadano debe hablar, discutir las cuestiones, para que a través del debate consensuado, las personas puedan decidir qué proyectos tecnológicos deben favorecerse frente a los que no. Esta reflexión surge entre otras cuestiones a raíz de la afirmación de muchos científicos que manifestaron encontrarse en la compleja tesitura de tener que justificar moralmente lo que habían creado: fue el caso de Oppenheimer que había manifestado su culpa ante lo sucedido en Los Álamos con el proyecto Manhattan en 1945 y la fabricación de la bomba atómica; es indudable que las reflexiones de Arendt y más incluso, las formuladas antes por Heidegger son relevantes para comprender la figura actual del creador entendido como un todo *tecno-hombre* en la cultura de las máquinas, la tecnología y la ciencia. (Desde el nivel más primario de creación-producción – máquinas vs. trabajador- hasta el más sociológico –las relaciones humanas y el sentido de realidad se formulan a partir de fórmulas empiristas de conocimiento-)

Ciertamente, la relación entre el hombre y la materia, creador y creación sufrió un duro revés durante la industrialización porque la máquina jugaba un papel importante en el proceso de creación-producción, separando la mano del hombre de la obra en sí y destruyendo esa aura espiritual que parecía haber suscitado la obra. Parece que la crítica inicial contra el materialismo y el consiguiente consumismo del XIX se ha prolongado hasta nuestros días y el uso del término *material o*

materialista, como indica Richard Sennett, nos lleva a descalificar el mundo humano de las creaciones, de los inscrito en lo cotidiano y en la materia misma: *“junto a la palabra materialismo debería enarbolarse una bandera de advertencia; ha sido degradada, mancillada, por el marxismo en la historia política reciente y por la fantasía y la codicia del consumidor en la vida cotidiana”*. Sennett considera que pensamiento y sentimiento deben estar presentes en el hecho de crear para que el creador observe posibles problemas desde el inicio y evite resultados nefastos e irreversibles. Considera que, desde este concepto negativo de lo material, se estudia la cultura en dos formas separadas, lo creado como las artes y lo que aparentemente las justifica y les da sentido que son los pensamientos y tendencias políticas, religiosas y sociales; bajo el término de <<cultura material>> las pequeñas creaciones no se valoran como debieran. Sennett considera que lo que crea el hombre con la materia debe ser considerado y valorado en sí porque permite al ser humano conocerse a sí mismo en ese proceso de creación: *“la expresión <<cultura material>> desprecia las telas, los tableros de circuitos o el pescado al horno como objetos dignos de consideración en sí mismos; en cambio considera que la formación de esas cosas físicas es reflejo de normas sociales, intereses económicos y creencias religiosas (...) abierto a los sentidos, el materialista cultural quiere investigar dónde se encuentra el placer y cómo se organiza éste (...) sólo podemos lograr una vida más humana si comprendemos mejor la producción de las cosas”*⁵⁵; por una parte, debe volverse a ese estado en que todo lo creado debe considerarse arte y por otra, el proceso mismo, que implica destreza, habilidad y técnica forman parte de la creación y son tan importantes y útiles para el hombre como la repercusión sociológica o política de la obra de arte.

Sennett considera que hoy en día debiera entenderse al trabajador como artesano: el artesano es aquél que realiza bien su trabajo por el hecho mismo de compromiso con el trabajo, en cuya dinámica sólo cabe la búsqueda de soluciones que le motivan cuando se encuentran las respuestas. La satisfacción del trabajo bien hecho es lo que explica que la sociedad en su conjunto funcione.

⁵⁵ Sennett, R, *El Artesano*, Anagrama, Barcelona 2009, p 18-19 y ss

Este sentido de artesano que nos acerca al mundo clásico se une al concepto extendido en nuestra sociedad de *artista* en tanto aquél individuo que crea algo que un público comparte; la diversidad de estilos y técnicas así como el hecho de que la tecnología repercuta directamente en el proceso son aspectos que no intervienen negativamente para que la obra no sea considerada “obra de arte”.

En un nuevo orden de relaciones, la tecnología se esgrime como un medio para crear arte, reproducir en serie productos de bienes consumo y propiciar avances en el campo de la ciencia. Si en el arte la introducción de las máquinas suscitó polémica ante el concepto de autoría, hoy día la polémica gira entorno a la valoración del proceso mismo de creación (en tanto que justifica el valor de la obra) y a la falta de referentes o de baremo crítico objetivo que sirva de regla general ante la diversidad de creaciones. El mercado del arte ha experimentado una emancipación casi total de las instituciones y aunque éstas siguen concediendo becas y premios que fomenten el laude de nuevos talentos, la vía de apertura paralela que ha supuesto internet ha superado cualquier expectativa; blogs, revistas, periódicos, webs de artistas y un largo etcétera fomentan la compra de obra partiendo del concepto de *libertad de gusto*, la más alta justificación de lo que es Arte para un público autodidacta, emancipado y con una conciencia individualista de la norma.

En el nuevo contexto que vivimos esa *tensión* entre el llamado *arte puro* y *arte burgués* se ha transmutado en una lógica más compleja que no acaba de encuadrarse en los parámetros que algunos estudiosos de la sociedad del XIX⁵⁶ proponen para interpretar y encauzar la producción del arte en la nueva dinámica capitalista. En la sociedad actual la separación entre estos dos estadios de creación no está tan definida; el éxito artístico que acompaña a muchos artistas consagrados tiene su reconocimiento en la valoración económica que se tiene de sus obras. Así el arte de vanguardia actualmente goza de beneficios económicos y los artistas consagrados ya no son aquellos bohemios intelectuales de las primeras vanguardias

⁵⁶ Bourdieu, P. *Las Reglas del Arte, Génesis y Estructura del Campo Literario*. Anagrama, Barcelona 1995

que vivieron pseudo-apartados del mundo burgués y que alcanzaron la gloria con el paso de los años; hoy en día, la carrera artística de muchos de los más prestigiosos creadores es temprana, tanto en el éxito artístico como en el económico. El grupo de consagrados además acapara el mercado de producción frente a un amplio grupo de jóvenes de vanguardia a los que únicamente les tienden la mano, en el mejor de los casos, las instituciones. En lo que a producción artística se refiere, las subvenciones tanto por parte de organismos públicos como privados han dado aliento a jóvenes artistas que gozan de un reconocimiento precoz produciéndose además una progresiva desvinculación entre sus creaciones y ese extenso público al que van dirigidas, rompiendo la mecánica social clásica de asimilación que había imperado hasta bien entrado el siglo XX.

La creación artística dependiente de las subvenciones, queda condicionada también desde el ámbito de lo económico, produciéndose en ella un cambio estético; se han modificado los contextos de creación artística y con ello las condiciones de la propia creación.

A partir de los movimientos artísticos surgidos a lo largo del siglo pasado vemos que en nuestra sociedad se construye la crítica y la producción del arte desde un panorama creativo más plural en el que impera un relativismo en la lógica estética. Las instituciones del estado, que hasta nuestros días se erguían como un estandarte de referencia con unos códigos de valoración unisonantes, ahora se enmarcan dentro del relativismo estético, propiciado entre otras cosas por esta multiplicidad de caminos estilísticos abiertos el pasado siglo, por la multiculturalidad de la sociedad actual y por un aspecto nuevo pero decisivo: el desarrollo de la tecnología y del universo audiovisual y mediático.

El reducido sector de críticos de arte *descubridores* del *arte puro* necesitan de los medios necesarios para dar a conocer sus hallazgos en la “sociedad de la información”; comunicadores y publicistas se convierten en un sector pujante dentro del nuevo marco y en los promotores directos del arte puro, siendo responsables de la valoración y jerarquización del arte. Casi podría decirse que hoy es artista aquel

que utiliza de modo adecuado a sus objetivos la plataforma mediática. Pero ¿qué sucede con el *artista puro* que no es capaz o simplemente no desea introducirse en el ámbito de los medios y la comunicación?

3.9 Las Industrias Culturales y La Cultura de Consumo

A lo largo del pasado siglo se fueron sentando las bases de la sociedad en la que actualmente estamos inmersos; la dinámica de producción capitalista, el capitalismo corporativo y el estado de bienestar fueron los acusantes de la expansión de la educación superior⁵⁷, la profesionalización del trabajo, la expansión del consumo y la necesidad de desarrollo del ocio entendido como un espacio de importancia. En el actual modelo de desarrollo social cabe destacar que todos estos cambios han generado nuevas lógicas de comportamiento social, cambios que empezaron a hacerse ya visibles en el segundo tercio del siglo XX, tanto en la esfera cultural especializada como en el marco cultural del modo de vida de los ciudadanos.

Este modelo de sociedad tiene su auge principalmente en Estados Unidos frente a una Europa donde todavía coleteaban los principios de la ilustración en boca de muchos intelectuales que manifestaban su rechazo a la creación de industrias culturales y el fomento de una sociedad de masas. La sensibilización de la sociedad norteamericana frente a la cultura de masas se produce principalmente en los círculos humanistas de los movimientos de izquierdas, fomentada por la influencia de la escuela de Frankfurt⁵⁸ -fundada entre otras cosas por pensadores provenientes del exilio europeo-. Este movimiento realza el concepto de autonomía creativa frente a un emergente control de la vida artística por parte de las instituciones y organismos de poder; es decir, buscan la protección del artista y todo lo que implica ese universo de creación e investigación frente a la lógica económica de un mercado

⁵⁷ Bourdieu, P. *Ibíd.*, p 88 y 89

⁵⁸ Buck-Morss, S. *Origen de la Dialéctica Negativa*, Theodor W. Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011

capitalista. Rechazan abiertamente la mercantilización e industrialización de la cultura en favor de retomar la visión romántica del XIX de inspiración vanguardista.

Algunos estudiosos⁵⁹ sitúan el marco de referencia de la sociedad postindustrial en los años 50 del pasado siglo, principalmente a partir de la generación de los nacidos después de la guerra, la conocida como generación de los *baby boomers*⁶⁰. La sociedad está constituida por una mayoritaria clase media que basa su estilo de vida entorno al ocio y el consumo “...el ocio de convierte en un espacio privilegiado del consumo y en él las actividades se cargan cada vez más de contenido simbólico y especular (...) adquiere -este hecho- una importancia central produciéndose una estetización generalizada de las prácticas y los bienes...”⁶¹. Todo gira entorno al ocio debido principalmente al progreso socio-económico que experimentan las sociedades occidentales: el aumento de la productividad y, por tanto, el nivel de renta y consumo, el nivel educativo de la clase media y el nuevo concepto de jornada laboral con el consiguiente aumento del tiempo libre. Y cuando hablamos de ocio estamos hablando inevitablemente de publicidad y consumo; y, por ende, estamos hablando de medios.

La nueva realidad social de esta clase media está marcada por la importancia del entorno educativo— entendido como contexto sociabilizador - y que se desarrolla fuera del seno familiar y el concepto de empleo entendido como entorno ocupacional acreditado. Se rompe con las tradiciones sociales y a su vez, se produce una individualización de las identidades y los estilos de vida.

En este nuevo contexto, se produce una homogeneización cultural a través de los medios de comunicación (cine, publicidad, radio, etc.) que fomentan el consumo y condicionan los hábitos del consumidor, además de convertirse en un marco de referencia estético y artístico; surgen las industrias culturales.

⁵⁹ Bell, D. *The Cultural contradictions of Capitalism*, Londres: Heinemann 1976

⁶⁰ Ver Pronovost, G. *Participación Cultural y Transformaciones Sociales*, en *La Sociedad de la Cultura*, Rodríguez Morató, A. Ed. Ariel, Barcelona 2007

⁶¹ Rodríguez Morató, A. *La Sociedad de la Cultura*, Ariel, Barcelona 2007, p 13

En este sentido, hasta los años 50 las industrias culturales habían ejercido un control más directo sobre los contenidos de información. Es a partir de una serie de hechos que estas industrias rompen el modelo de producción único: en la industria cinematográfica un importante fallo judicial en 1948 hace que la conexión existente entre productoras y salas de cine se rompa y de paso a una competencia mayor del mercado. En la industria radiofónica el surgimiento del vinilo de 33 y 45 rpm -frente al ya existente del 78-. Paralelamente a estos hechos la aparición de la televisión resulta crucial.

La crisis de las industrias da lugar a una reestructuración del sector que busca readaptarse paulatinamente a unas pautas de consumo más cambiantes y diversas marcadas por una clase media más profesional y preparada. La desestructuración vertical en el proceso de producción da lugar a un mercado caracterizado por una mayor multiplicidad de consumidores y niveles de gusto.

Las revoluciones sociales del 68 así como la crisis económica del 73 fomentan la búsqueda de un nuevo modelo de convivencia social, una reestructuración de la sociedad basada en un nuevo orden de valores dentro del marco de producción económica. En los 80 se abren paso pequeñas dinámicas de índole grupal que reivindican su realidad social a través de un modelo cultural identitario, produciéndose subpolíticas de carácter cultural que se posicionen como referente para las minorías sociales. Los enclaves donde se centralizan las actividades culturales son las grandes ciudades, espacios donde se dan las condiciones necesarias de concentración poblacional y desarrollo industrial y empresarial. La actividad artística pasa a ser una herramienta cuya utilidad va más allá de la meramente estética: se convierte en un método muy eficaz para canalizar los problemas de convivencia social de índole intergrupal o étnico y fomentar la integración de los grupos conflictivos o minoritarios. Asimismo el arte actúa como promotor de la economía local (a través del turismo por ejemplo) ya que proporciona una imagen y con ello, una identidad cultural al entorno.

Con el tiempo, el arte ha pasado a ser un fenómeno estrechamente vinculado a la realidad cotidiana. El arte ha ido abandonado ese papel de ente crítico y

actuante contra toda racionalización instrumental de las sociedades estructuradas, para convertirse en el estandarte de la contracultura; hoy día el arte extiende sus relaciones al contexto del trabajo y la producción. De hecho, ya no podemos hablar de una separación entre creador y creación como soportan las teorías del XIX; el arte puro y el comercial tienden a converger y la separación entre consumidor y artista es muy pequeña, más si cabe en las nuevas generaciones. Se han ido produciendo procesos creativos transdisciplinares (las plásticas y la animación por ordenador, la ilustración y el cine, la televisión y la ilustración –el cómic por ejemplo- etc...) por la lógica práctica del hecho artístico. Es más versátil la especialización de los creadores frente a un ciudadano medio más conocedor tanto de las herramientas de creación como de las tendencias artísticas.

Paralelamente a este hecho, las instituciones de la alta cultura se hacen cada vez más inclusivas; hay un impulso de expansión más allá de las esferas especializadas que además se cristaliza en el papel de los gestores culturales que cobran importancia frente al tradicional patrono privado. Las elites económicas y sociales han dejado de ejercer su supremacía sobre el producto artístico y es éste, el nuevo modelo de gestión, el que fomenta el eclecticismo imperante. Las clases dominantes se desvinculan paulatinamente del arte puro que deja de ser elemento de distinción social; el nuevo arte de vanguardia sustentado sobre las bases de la autonomía creativa se despega de las clases dominantes.

Globalmente, se produce otro hecho importante: la creación por parte de instituciones estatales de administraciones culturales. Todos los países se enmarcan dentro de un nuevo modelo de convivencia social bajo los principios de responsabilidad pública y la sensibilización e inclusión sociales. Las instituciones fomentan la diversificación y ampliación de contenidos para abarcar a todos los sectores del público y legitimar sus actuaciones. La implicación estatal en el sector cultural es cada vez mayor; el Estado persigue una política cultural para el sostenimiento de estas instituciones como consecuencia del nuevo modelo de *sociedad del bienestar*.

La nueva configuración social expresa una estrecha interrelación entre política, economía y cultura, vínculos que, por otra parte, han conferido al arte nuevas funciones tales como enmarcarse como creador del *valor identitario* –ya sea individual o colectivo-, ser dinamizador económico de naciones y pueblos, neutralizador de conflictos sociales o regenerador simbólico de contextos y espacios –entre otras cuestiones-. Las numerosas teorías sobre la postmodernidad surgidas a partir de los 80 ya apuntan hacia una convergencia entre cultura y sociedad por la importancia manifiesta que tiene la cultura en el desarrollo social actuando como eje primario de desarrollo de toda sociedad moderna.

Cabe destacar que en 1994 los teóricos Lash y Urry apuntaron en esta dirección refiriéndose a la actual sociedad como la Sociedad de la Cultura, una sociedad en que la cultura especializada se convierte en la matriz primera de todo desarrollo social y como motor que impulsa la dinámica de la cultural global.

Debemos reflexionar por tanto sobre una cuestión fundamental: qué términos se manejan actualmente desde la crítica para valorar una creación como obra de arte. Cito las palabras del académico Arcas Brauner⁶²,

“...grandes escritores, ensayistas y teóricos se han ocupado ampliamente de los temas del arte y sus creadores, unos desde puntos de vista históricos y filosóficos o de crítica analítica (...) Pero lo que realmente no se ha estudiado todavía es la historia del conocimiento intuitivo. Esta importante y desconocida parte de la cultura, no permite su enseñanza, porque no es transmisible (...).

Con la amplitud de criterios que engloba el campo de lo intuitivo, no parece que hoy día impere un pensamiento estético definido que ilumine el camino de los críticos y unifique posturas; las palabras antes citadas subrayan la importancia de la intuición, otros filósofos aluden al concepto de genio y en la misma línea, hemos advertido la ruptura que Kant produce con sus teorías frente al arte reglado de su tiempo; tampoco un hipotético seguimiento de una serie de normas o reglas es

⁶² Brauner, L.A., *El Artista, mito y realidad*, Real Academia de Bellas artes de San Carlos, Valencia, 1981, p 15 y 16

garante de que la creación final sea una obra de arte. Ante las nuevas expresiones artísticas, las butacas de la crítica acabaron explicando la naturaleza de lo artístico desde dos nuevos rasgos distintivos: el concepto de contexto (histórico, social, cultural en que se desarrolla la obra y al cual referencia) y el concepto de símbolo (la obra funciona de forma autónoma y sin reglas preestablecidas, utilizando como referente de la realidad pero prescindiendo de su representación formal). Sin duda estas nuevas nociones se ven reflejadas un siglo y medio después, en la estética del arte abstracto, la multiplicidad de estilos vigentes y el surgimiento de nuevas formas de expresión como los ready made, instalaciones y performance: en el arte contemporáneo no existen reglas estéticas ni tampoco funciones (de uso) definidas en el mismo objeto artístico.

Si, efectivamente, el arte se explica desde su naturaleza estética, es decir, desde su aspecto formal, lo que debemos plantearnos ahora es hasta qué punto la intención del creador, el contenido transmitido o una posible función también son cuestiones relevantes que intervienen en el hecho artístico.

Asimismo, y retomando al tema que nos preocupa, en lo referente al mundo de la artesanía, ésta, aunque ha sido considerada arte en muchos momentos de la historia, hoy día, las creaciones surgidas de los antiguos oficios, muchos de ellos obsoletos tras la industrialización, configuran un subgrupo que dista mucho de recibir el honroso calificativo de “obra artística”.

La diferenciación de lo artesano y lo artístico ha sido motivo de muchas controversias a lo largo de los siglos y es un conflicto también hoy día: el concepto de arte abarcaba un amplísimo conjunto de representaciones, y aunque empiezan a producirse diferenciaciones entre lo funcional y lo artístico durante el Renacimiento, es en el siglo XVIII cuando el hecho de lo formal adquiere protagonismo frente a cualquier otro concepto de valor-función. La artesanía pasa a ser objeto de valoración de segunda fila: la diferenciación entre aquellos objetos delimitados por su función de uso y los que no lo están prolifera hasta nuestros días. Todo objeto circunscrito al ámbito de las artesanías ha recibido el calificativo de “artes menores”.

Considero por tanto de capital importancia analizar en profundidad la naturaleza misma del objeto artístico. Si como hemos visto, la obra de arte se puede definir como elemento independiente pero a la vez interactuante, que disfruta de una doble naturaleza formal y funcional, esto nos debe permitir redefinir en la medida de lo posible, desde una formulación lógica y adecuada, los límites -si es que los hubiere-, entre lo artesanal y lo artístico.

Conclusiones:

En este apartado hemos expuesto la diversidad de formas que plantea la creación artística y cómo a lo largo de la historia ha suscitado controversia el término *arte*. A modo de conclusión y según la construcción del mismo concepto de arte podemos apreciar dos períodos en nuestra historia europea: un primer período (desde el siglo V a.de J.C al XVI d. de J.C.) en que el concepto el arte es una producción sujeta a reglas y un segundo período (alrededor de 1750) en que surge el concepto moderno de arte asociado a la belleza. El período de entre el 1500-1750 se puede considerar de transición pues el concepto antiguo todavía se aplica a la vez que el nuevo va imponiéndose paulatinamente.⁶³ Pero después de imponerse la visión dieciochesca sobre la naturaleza de lo estético, el siglo XX rompe totalmente con la idea de belleza asociada arte.

No obstante considero necesario resaltar más puntualmente algunas ideas anteriormente desarrolladas con el fin de aclarar en qué marco se mueve el concepto de arte y en cuál las artesanías:

En la Antigüedad no existe una concepción unificada del arte según la cual se diferencien arte de artesanía, así como tampoco existía un mercado del arte ni sentido del coleccionismo⁶⁴: todo arte se explicaba por su función y por la forma equilibrada en que debía realizarse. El arte genera efectos en el espectador y expresa universales estéticos: es creación libre (Aristóteles) o reproducción de lo que es Realidad (Platón)

Estos planteamientos perduran en el tiempo y sientan las bases de los posicionamientos estéticos en la Edad Media, aunque con variaciones: adquiere protagonismo la visión platónica con respecto al valor funcional del arte de Aristóteles. La mimética del arte expresa las ideas que Dios ha depositado en la

⁶³ Tatarkiewicz, W. *Ibíd.*, p 51

⁶⁴ Algunos historiadores apuntan sin embargo que, con la caída del mundo heleno, el imperio romano saquea toda clase de obras de arte y las copias que se hace de éstas apuntan tanto a un intento de búsqueda estética y deleite espiritual como también a la búsqueda de enriquecimiento y de prestigio social. Ver Shiner, L. *Ibid*, p 56

realidad y por ello la luz se convierte en un elemento artístico de primera magnitud. El arte es belleza dirigida al más allá y a la contemplación de Dios.

En el Renacimiento se produce un primer punto de inflexión: aunque se sigue perpetuando la división en las disciplinas artísticas, el legado de los clásicos se retoma desde una nueva perspectiva; con la Poética de Aristóteles se eleva y ensalza la virtud de la poesía modificando la clasificación de las artes y el concepto de *Belleza* retoma la importancia que se le había dado en la antigüedad (y con ello a sus creadores: pintores, arquitectos, escultores). Se valora la creación pictórica como habilidad autónoma de las ciencias regladas y las artesanías; surge el término *diseño o arti del disegno*-asociado tanto a la técnica del dibujo como a una actitud, un proyecto una intención- que equipara cualitativamente el arte de la pintura con el de la arquitectura.

Por otra parte, al margen de la situación de penurias y guerras sucedidas en el XIV el comercio y la cultura seguían gozando de buena situación⁶⁵ y el paulatino surgimiento de la burguesía, llevó al inicio de un mercado del arte. El artista empieza a ser muy valorado socialmente: otro motivo por el cual el artista pintor desea ser diferenciado socialmente del artesano.

Se inicia –podríamos decir- un *período de transición* que culmina en el XVIII, al introducirse la filosofía cartesiana en el pensamiento social y el propio desarrollo del método científico: la razón se convierte en el eje interpretativo de la obra de arte, lo que significa el desarrollo de nuevos parámetros interpretativos -y lógicamente la aparición de las instituciones que lo fundamentan-.

También en esta época se analiza el sentido de la emoción y el sentimiento que despiertan la observación del mundo natural. Las teorías del sentimiento abrieron las puertas al nacimiento y aplicación de *un método de análisis estético* basado en la *realidad perceptiva*, en la física real de las impresiones: a través de impresiones y de la propia experiencia podemos elaborar nuestro análisis crítico de los elementos observados y formular así una teoría de lo bello. Sólo aislando esa

⁶⁵ Tatarkiewicz, W. *Historia de la Estética III, La Estética Moderna*. Akal, Madrid, 1991, p 35

serie de pequeñas impresiones que un espectador y un grupo de ellos perciben, se puede construir un principio general: la experiencia empírica “causa-efecto” justifica una visión más formada sobre lo que se puede considerar como bello.

Pero estos postulados y el mismo método no acaban de imponerse con la infalibilidad que se pretende:

- El sentido de lo estético no puede partir del principio de que la belleza del objeto influye en el sentimiento: no todo sentimiento o emoción es estético. Existen diferencias abismales entre la emoción humana (sentimiento) entendida como un impulso bruto y el goce gratuito y embriagador de lo estético.

- El análisis del método presupone que los resultados obtenidos quedan atados a una realidad histórica: partiendo de esta metodología no puede establecerse un juicio estético universal porque los experimentos están condicionados a la temporalidad y a un largo etcétera de cuestiones que afectan a los espectadores sobre los que se aplica el método científico.

Esta *estética experimental* se reduce al hallazgo de una serie de elementos estructurales capaces de despertar efectos en el espectador pero no llega a explicar los efectos particulares de un estilo u obra de arte; si la obra de arte es una unidad de elementos y funciona como tal, si alguno de ellos desaparece o se lastima, debe existir otro elemento que lo reemplace para que dicha unidad siga funcionando. Pero de ser esto cierto, negamos que una obra de arte sea única y por tanto que sus elementos, su estilo y los efectos que produce también lo sean, una realidad que no sería posible con la aplicación de este método.

Dejando al margen estas consideraciones, las apreciaciones sobre las impresiones de lo *bello* y la construcción del *sentimiento* que las escuelas inglesa y escocesa aportaron al campo de la interpretación del arte, fueron de capital importancia. En este nuevo marco, el sentido de funcionalidad /utilidad no se aprecia como característica de la creación artística.

A lo largo del siglo XVIII el arte se ubica centralmente en el propio artista: el proceso antropocéntrico iniciado en el Renacimiento cobra su máximo esplendor e

integra el valor de lo artístico en cualquier otra actividad más allá de las artes puramente visuales. Para la apreciación e interpretación de la obra artística cobra importancia el sentido de lo sublime y la contemplación de una idea que, junto a la obra de Batteux, perfilan definitivamente el concepto de *Bellas Artes*: por una parte asociado al concepto de belleza e imitación de la naturaleza y por otra a las siete artes susceptibles de ser valoradas (pintura, escultura, música, poesía, danza, arquitectura y elocuencia). Se da entrada definitiva a aquellas instituciones como el museo que se convertirán en instrumentos educativos: el arte forma parte de la sociedad. Con ello, no sólo se consolida el papel del museo sino también el surgir de otras instituciones y grupos sociales que integran la producción del arte en el enclave de una nueva noción derivada de las nascentes ciencias sociales y que se reduce a dos principios: la cultura y la historia, el hombre y su contexto.

El período histórico del XIX estuvo marcado por profundos cambios sociales, sobre todo a raíz de la industrialización y el desarrollo de la ciencia: la aparición de la cámara fotográfica causa una profunda crisis de identidad en el sector de las artes pictóricas, las máquinas revolucionan el sector de la producción y del transporte - y consecuentemente el *valor consumo*- y las necesidades de un nuevo sector social emergente, el obrero, es el campo de cultivo de nuevas ideologías políticas, cuestión que resulta capital para comprender tanto los movimientos políticos como los nuevos modelos de Estado del XX. Los principios teóricos de la ilustración que hasta entonces habían sido el referente en todos los campos del conocimiento dejan de ser explicativos de una sociedad en la que el valor pujante de las industrias dejaba postergado el valor cualitativo del saber humanístico. El paulatino surgimiento de una mayoritaria clase media también encuentra sus orígenes en este contexto y los artistas comienzan a desvincularse de las clases pudientes que hasta aquél momento habían legitimado el valor del arte. Ese universo artístico de intelectuales, literatos y pintores se distancia del resto de sectores sociales, emancipándose de cualquier condicionante externo y haciendo del concepto de "*genio creador*" un sello de identidad social. Este estado de autonomía convive así con los nuevos valores modernos emergentes que están marcados por un mercado ahora dirigido al consumo de una progresiva clase media: "...no se puede comprender la experiencia

*que los escritores y los artistas (...) se vieron sometidos en la segunda mitad del siglo XIX y el horror que la figura del burgués les llegó a inspirar a veces, si no se tiene una idea de lo que representó la emergencia, favorecida por la expansión industrial del Segundo Imperio, de industriales y comerciantes (...), nuevos ricos sin cultura dispuestos a hacer triunfar en toda la sociedad los poderes del dinero y su visión del mundo profundamente hostil a los asuntos del intelecto.”*⁶⁶

Se produce una tensión entre los valores artísticos tradicionales y los económicos, surgiendo dos tendencias dentro del arte: la del llamado *arte puro* y la del arte *comercial* o burgués. La primera de estas tendencias se define desde la producción *independiente* en que el beneficio es incierto y a largo plazo ya que nace de un impulso desinhibido del artista por crear. En el caso del arte comercial la finalidad es la de producir beneficios a corto plazo; en este sentido la publicidad y demás medios de difusión serán claves para dar a conocer el producto. Es por ello que el arte puro depende de instituciones especializadas y estudiosos del arte para darse a conocer mientras que en el caso del arte comercial son los Mass Media los que cumplen el papel de intermediador entre la creación-producto y el público.

Esta nueva situación va a ser la causante de la dinámica de cambio estético; el arte puro se centra en la investigación y el estudio, rompiendo los moldes de la representación figurativa convencional-atada a los valores academicistas que habían imperado hasta entonces- para convertirse en el nuevo arte de vanguardia, mientras que el arte comercial queda sometido a la demanda de una clase social que por su naturaleza, delimita este arte a parámetros estéticos conservadores. En este sentido, el arte especializado se va despojando paulatinamente de todo contenido y función extra artística así como se produce una diversificación de códigos de representación (disciplinas, géneros) a partir de una tendencia creciente a una mayor especialización, un aspecto representativo de las sociedades postindustriales.

Pero, si esta división se produjo en el seno de las Bellas artes, era de esperar que afectase a otras ramas de la creación como las artesanías, sobre todo cuando ni si quiera habían sido incluidas en la obra de Batteux; este tipo de creaciones eran el resultado de la mano del hombre y no parecía representar la belleza sino la utilidad.

⁶⁶ Bourdieu, P. *Las Reglas del Arte, Génesis y Estructura del Campo Literario*. Anagrama, Barcelona 1995, p80

No era arte <<puro>> y por tanto, no fue incluido en las artes; aunque se manejaban muchos criterios para valorar la obra de arte, el de la belleza parecía ser el de más peso. William Morris entre otros, fomentó la idea de que se incluyeran los oficios artesanales en la distinción de artes: una obra de arte no puede reducirse sólo a lo bello y de hecho, *“consideraciones tales como el contenido del pensamiento, la expresión, el grado de seriedad, la rectitud moral, (...) El antiguo concepto de arte estaba claro y bien definido, pero no corresponde ya a los requisitos actuales”*⁶⁷

Otra de las encrucijadas fue la inclusión de nuevas formas de creación en que la técnica mecánica estaba presente; me refiero a la fotografía y el cine ya que, hasta la fecha, se interpretaba lo artístico como invención directa de la mano del hombre, sin intermediarios mecánicos de por medio.

El siglo XX comienza su andadura con la ruptura de formas, temas, procedimientos técnicos y estilísticos y no parece que las ideas estéticas vigentes en siglos anteriores puedan explicar las nuevas producciones artísticas.

⁶⁷ Tatarkiewicz, W. *Historia de las Seis Ideas*, Tecnos, Madrid, 1987, p 54

4 CAPÍTULO II. Valoraciones sobre la creación: Artesanía, Arte Popular y Arte Naïf.

Una vez explicados los sucesivos cambios sociales, políticos y económicos que han incidido en la construcción de los distintos criterios estéticos a lo largo de la historia, considero importante aclarar en este nuevo apartado las siguientes premisas: qué consideraciones se tienen en cuenta para calificar un objeto de artístico, qué creaciones se consideran artesanía y qué se entiende por arte popular. Aclarar estas cuestiones es de capital importancia porque las manifestaciones Naïf o más concretamente, las calificadas como *naïf puro* surgen en gran medida en ámbitos relacionados con el arte popular y el mundo de los oficios y del campo.

Tal y como hemos visto en el apartado anterior, se siguen aplicando diferenciaciones entre las artesanías y el arte de la pintura, la escultura o las instalaciones que se exponen en galerías y ferias de vanguardia; la clasificación estética que diferencia el arte de las artesanías conoce sus inicios en el origen del pensamiento moderno y en la idea de la actitud contemplativa. Aunque dicho planteamiento ha perdurado hasta la actualidad, la nueva realidad social que condiciona el campo de la creación necesita sin embargo de un nuevo modelo de interpretación que incida en la naturaleza de las creaciones artesanas y que reformule la equidistancia terminológica que de hecho se sigue utilizando y que las diferencia con respecto a otras artes.

Atendiendo a los contenidos recogidos en el diccionario de la RAE⁶⁸, ciertos matices relativos a las *Bellas Artes* tales como el concepto de elaboración *Manual* vs. *Industrial* o el de *Virtud*, parecen seguir siendo las pautas desde las que se define la naturaleza de lo artesano y lo artístico:

- **Artesano; na.** (Del it. *artigiano*). Adj. Perteneciente o relativo a la artesanía.// 2.m.y f. Persona que ejercita un arte u oficio meramente mecánico. U. Modernamente para referirse a quien hace por su cuenta objetos de uso doméstico imprimiéndoles un sello personal, a diferencia del obrero fabril.

⁶⁸ *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, Ed. Espasa. Vigésima Segunda Edición, Tomo I, 2001, p 220-221

- **Artista**.adj. Se dice de quien estudiaba el curso de artes. Colegial artista.//2. com. Persona que ejercita alguna arte bella. // 3. Persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes. 4. Persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc...interpretando ante el público.// 5.artesano (// persona que ejerce un oficio)//6. persona que hace algo con suma perfección

Como hemos comentado en el apartado anterior, los talleres y los gremios de artesanos llegaron a gozar de prestigio hasta que cuajó la idea de artista, primero entendido como creador *autónomo* (Humanismo) y más tarde como *genio creador*, un atributo que se entendió indispensable para la realización de un *arte bello*. Por otra parte, la obra de Kant⁶⁹ fue clave para interpretar la creación artística desde el ámbito de la intimidad del individuo y no desde criterios estéticos universales establecidos por las instituciones. Pero este autor plantea asimismo que la representación artística debe desvincularse de unos fines (funciones, usos) para centrarse casi por completo en el plano estético y en la llamada *actitud contemplativa* del espectador. Al precisar la naturaleza de los “juicios puros” y los “juicios impuros” del gusto, Kant confiere legitimidad a lo primeros, las llamadas artes mayores porque su belleza es pura e independiente frente a las llamadas menores porque éstas están atadas a otros condicionantes que hace imposible valorarlas de forma aislada.

La fijación por diferenciar y clasificar las creaciones artísticas ha acabado marcando el mundo de las artes y ha sido caldo de cultivo de enfrentamientos a lo largo de la historia. Esto ha sido principalmente polémico en el caso de las artesanías precisamente porque el límite entre lo que debe considerarse arte y lo que debe entenderse como trabajo de artesano no es fácil de definir en este tipo de manifestaciones.

En el siguiente cuadro se aprecia la división que se produce en el XVIII entre las artes más *nobles* y las *condicionadas*:

⁶⁹ Otros autores previos a Kant incidieron en el sentido de belleza y autonomía estética del arte. Véase apartado *El Crítico y los Espacios del arte* de esta investigación.

<i>Antes de la Separación (Artesano/Artista)</i>	<i>Después de la Separación</i>	
	<i>Artista</i>	<i>Artesano</i>
<i>Talento o ingenio</i>	<i>Genio</i>	<i>Regla</i>
<i>Inspiración</i>	<i>Inspiración/Sensibilidad</i>	<i>Cálculo</i>
<i>Facilidad (mental y corporal)</i>	<i>Espontaneidad (el cuerpo sobre el alma)</i>	<i>Destreza(corporal)</i>
<i>Imaginación reproductiva</i>	<i>Imaginación creativa</i>	<i>Imaginación reproductiva</i>
<i>Emulación (los maestros del pasado)</i>	<i>Originalidad</i>	<i>Imitación de modelos</i>
<i>Imitación (naturaleza)</i>	<i>Creación</i>	<i>Copiar(la naturaleza)</i>
<i>Servicio</i>	<i>Libertad (juego)</i>	<i>Industria (pago)</i>

Cuadro1.1
L. Shiner, 2004

Dentro de las creaciones artesanas se inscriben los antiguos oficios como la forja, la cerámica o la confección de telares entre otros. El movimiento iniciado en el XIX en Inglaterra por Ruskin y Morris, ha sido desde entonces el referente de muchos autores; el teórico Bernard Bosanquet en su historia de la estética⁷⁰ dedica un apartado a las “*artes menores*”, olvidadas -en palabras del autor- por los estetas alemanes, de lo que considera ser “*punto débil de la estética intelectual alemana (...) en los últimos metodizadores del idealismo, el sentimiento hacia el material se perdió totalmente(...) No creo que la cuestión de la clasificación de las artes “superiores” pueda enfocarse de modo apropiado salvo desde el punto de vista proporcionado por (...) las distinciones que surgen automáticamente y repercuten sobre la fantasía y el plan según qué materiales se usen*”.

Bosanquet apreció en algunos pasajes de Morris, reflexiones filosóficas sobre la belleza, el placer del trabajo creativo y el producto artístico, cuestiones que compara con *la teoría kantiana del genio, la de Schiller del juego y la de Hegel del ideal*; precisamente con los tres grandes autores de la herencia estética alemana que han condicionado las apreciaciones sobre las Bellas Artes. Bosanquet recalca

⁷⁰ Bosanquet, B. *Historia de la Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970, p 524

el énfasis de Morris en mostrar que también se dan la belleza, la invención, la actitud de crear y la autoría en las artesanías: las vasijas de una exposición son calificadas de *maravillosas* y muestran la imaginación del genio en sus motivos, la actitud de entrega o de placer del artista que trabaja con las formas, la materia, el color... Por ello Bosanquet concluye que *“así, la simple experiencia genuina, que el artista escritor nos expone, corrobora y completa las teorías tanto de los grandes idealistas como de los estéticos “exactos”. El hombre, tal cual es cuando su naturaleza está de acuerdo consigo misma o, como dice Schiller, cuando juega, es el término medio que se necesita entre contenido y expresión; y la exteriorización característica que sale genuinamente de la plenitud del corazón del hombre puede ser salvaje, torpe o grotesca, pero no será fea”*⁷¹. Quizá las apreciaciones de Morris sean susceptibles de ser *desarrolladas y explicadas con el objeto de asir la verdad de las formas de arte individuales y de las altamente imaginativas*, sin embargo abren la puerta a una posible aplicación de modelos estéticos que, *a priori* parecen adscritos sólo a determinadas *experiencias estéticas*.

No parecen dislocadas estas apreciaciones si se tiene en cuenta que siglos atrás, cuando los alfareros trabajaban en talleres y se imponían normas en los gremios, las vasijas no sólo eran objetos de uso, también su aspecto formal -aunque condicionado a una utilidad- era reflejo de una búsqueda de la belleza para deleitar los sentidos y significarse dentro de un mercado (Manises, Sevres, etc...). Efectivamente, cuando el alfarero modela un plato puede ser creativo, desarrollar un talento y construir su propio lenguaje de formas que se distancien de la funcionalidad del objeto y cobren importancia de manera plenamente autónoma; como ejemplo, atenderemos a los numerosos platos que Picasso modeló, diseñó y pintó, por cuestión de creatividad y no de “utilidad”: más allá de su función, estos platos han sido considerados obras de arte, admirados por el gran público, expuestos en museos de arte contemporáneo y altamente valorados en casas de subastas. Es posible por tanto que esa estrecha franja entre lo artesano y lo artístico

⁷¹ Bosanquet, B. *Ibíd.*, p 528

se esté aplicando de forma totalmente arbitraria y esté más condicionada por el mercado del arte y por prejuicios estéticos que por otras consideraciones.

Por otra parte, y en la medida en que las artesanías han permanecido vinculadas a los oficios, han sido calificadas y valoradas como *arte popular* por ser precisamente un producto *del pueblo*, de sus gentes y de los enclaves rurales donde han perdurado como parte de las tradiciones. En este sentido cabe preguntarnos qué se entiende por arte popular y qué hipótesis se barajan sobre este concepto que tantas veces hemos escuchado pero que plantea problemas a la hora de definir con precisión.

Muchas han sido las interpretaciones eruditas sobre la naturaleza de lo popular: así por ejemplo encontramos la teoría de que el arte popular sea una asimilación malograda del arte erudito es decir, en la medida en que reproduce lo que se recibe de los antepasados también así reproduce otras artes más elaboradas pero con la torpeza del que no domina el medio. También el arte popular fue entendido en el siglo XIX como la expresión del <<*genio del pueblo*>> de tal forma que la estética y funciones del objeto se entendían lógica consecuencia de la tradición que un colectivo consumidor/productor y anónimo transmitía de generación en generación. Estas valoraciones románticas sobre lo popular surgen en el mismo corazón de las clases pudientes⁷² que vieron en lo tosco y rudo la forma de valorar - y modelar- una identidad cultural.

El siglo XIX fue testigo de guerras, cambios sociales y constantes choques culturales con el colonialismo y la industria como telón de fondo. Lo elaborado tradicionalmente se diferenció del resto de creaciones y adquirió un nuevo sentido; es lógico pensar que hasta que no se produjo el salto hacia nuevos modelos de producción industrial todo lo relacionado con la creación estaba inscrito al taller y a las técnicas tradicionales de creación. Éste es precisamente uno de los motivos por el que hoy en día hablamos de *arte popular* para referirnos a lo creado en enclaves

⁷² Desarrollo esta idea en apartados 5.1 y 5.2 de la presente investigación

rurales con procedimientos de elaboración arcaicos, más cercanos a los utilizados en talleres medievales que en cadenas industriales.⁷³

Cabe mencionar el estudio que surgió entorno a la literatura germana durante el llamado segundo romanticismo alemán; como vimos en el apartado sobre Romanticismo, los intelectuales de Heidelberg dedicaron gran parte de sus trabajos a esta labor: *“Görres publicó en 1807 un volumen sobre los Libros Populares alemanes, y poco después una serie de artículos sobre los Nibelungos y su relación con las antiguas sagas nórdicas; Brentano y Arnim recopilaron canciones populares (...) Jakob y Wilhelm Grimm (...) su conocidísima colección de cuentos. El estudio de la literatura espontánea, la literatura que nace en el pueblo sin mediaciones cultas no era algo absolutamente nuevo; todos estos autores podían remitirse como muy ilustre precedente alemán a Herder. No obstante, confieren a su estudio un sentido en buena parte distinto. Hacen especial hincapié en el aspecto nacional de la literatura popular, cuyo estudio se convierte en investigación de los antiguos orígenes de la nación, con finalidad de salvar en ellos la especificidad de la cultura alemana (...) Pero sobre todo, estos estudiosos hacen la oposición entre poesía popular y poesía culta, o artística, una diferenciación de naturaleza, de esencia, por la que no sólo se considera radical e insalvable la disparidad entre ambos tipos de poesía, sino que acaba por considerarse como única, verdadera y genuina sólo la poesía popular”*⁷⁴

Tras la Revolución francesa de finales del XVIII y la posterior caída del imperio napoleónico empezó a modelarse la Europa de las naciones que hoy conocemos. En la construcción contrarreloj de sus nuevos estados, el concepto de *pueblo* sirvió para formular la supuesta identidad nacional y desde enclaves políticos, reformular la nueva identidad del ciudadano. Concretamente, a principios del siglo XX en nuestro país muchos artistas manifestaron su preocupación a cerca de la idea de una *sociedad de masas* y un *arte masificado*, principalmente porque entendían que el arte siempre debe ir dirigido a la persona humana, al hombre y no

⁷³ Me refiero a la manera de concebir el trabajo. La industria supuso nuevas fórmulas de producción que denostaron los procedimientos técnicos tradicionales y el trabajo hecho a mano.

⁷⁴ D' Angelo, P. *Ibíd.*, p 244

a un supuesto *hombre masa*. Esta preocupación fue cada vez mayor sobre todo tras el estallido de la Guerra Civil, tal y como quedó recogido en el Congreso Internacional de Escritores Para la Defensa de la Cultura (inaugurado en Valencia en 1937 y desarrollado en distintas ciudades de España),⁷⁵ en la *Ponencia Colectiva* y en artículos de revistas como *Octubre*, *Hora de España*, *Nueva Cultura*, *Cruz y Raya* o *Leviatán*. En aquellos años de convulsión social y a poco de iniciarse la Segunda Guerra Mundial, artistas e intelectuales de talla escribieron artículos de opinión en los que se discutía abiertamente sobre cuál debía ser el compromiso social del arte, su papel en relación a la propaganda política y su función educativa. Los artistas y los intelectuales se proclamaron defensores de un arte de calidad que se fundamentara en el humanismo, diferenciando en todo momento al *pueblo* frente al concepto cosificado de *masa*. En este sentido, la idea del arte como vehículo de propaganda política fue una de las cuestiones más criticadas y tratadas por algunos de los intelectuales de la época. En palabras de Valeriano Bozal “*las ideas de Machado son la expresión concreta y personal de una concepción más amplia, no sólo en el marco del pensamiento, también en el de la literatura y el arte (...) El carácter popular del intelectual y de la cultura no surge en el marco de la propaganda, en el marco de lo que Benjamín, los firmantes de la Ponencia y Machado consideraban arte de masas, sino en la misma raíz e historia del arte, en su radical esencia de popularidad*”. Frente al realismo (comprometido y asociado al realismo social-político), las tendencias que acabaron dominando en España entre los grupos de jóvenes artistas que huían del academicismo fueron el neocubismo primero y el surrealismo poco más tarde. Bozal destaca sin embargo que dentro de estos movimientos del *arte puro*, una revolución se inició con Federico García Lorca que rompió con el binomio establecido entre arte puro y arte social a través de la estética de sus dibujos; frente a un arte oficial más susceptible de convertirse en propaganda política, el arte popular mostraba una identidad propia, ajena y liberada de esta predisposición. Los dibujos con los que Lorca ilustró sus poemas constituyeron *un todo* con repercusión entre sus colegas de vanguardia; esta inclinación hacia lo popular se destaca también en la poesía de Alberti y Miguel

⁷⁵ *Crónica del Siglo XX*, Ed. Plaza y Janés, Tomo I, p 1937

Hernández, en escultores y pintores como Miró, Dalí, Benjamín Palencia o Maruja Mallo. Los seguidores de la Escuela de Vallecas y de la Escuela de Altamira no sólo tornaron sus investigaciones hacia lo popular (como habían iniciado sus homólogos europeos) sino también hacia el arte prehistórico, principalmente por su sentido asociado a lo primigenio⁷⁶.



Torero, 1956
Chapa Repujada
Alberto Sánchez



Toreros Ibéricos, 1956-1958
Técnica Mixta
Alberto Sánchez⁷⁷

En estas dos esculturas de Alberto Sánchez vemos un ejemplo de esta inclinación hacia lo prehistórico y hacia las tradiciones. De este autor se dijo que la relación del artista con la realidad social y rural de la España se expresaba abiertamente en su obra. Aunque rompe con la figuración, este escultor hijo de panadero -panadero él también durante algunos años- se muestra cercano al mundo del campo, del pueblo y de lo cotidiano y su obra, enormemente matérica, parece expresar la búsqueda de la *esencia primigenia*; con tendencia hacia una abstracción con toques surrealistas⁷⁸, sus obras parecen sacadas de sueños fantásticos, aunque “*sin embargo (...) lo fantástico resulta vívido y próximo (...) la tierra trabajada, los caminos y los montículos pisados, la vegetación como algo nuestro, nuestro el silencio de los campos y la limpieza de los cielos, el ritmo de los vericuetos que*

⁷⁶ Ramírez, J.A. *El Objeto y el Aura, (des)orden visual del Arte Contemporáneo*, Akal, Madrid, 2009, p100

⁷⁷ Ver láminas en *Memoria Rusa de España. Alberto y El Quijote de Kózintsev*. Exposición. Comisario Jaime Brihuela Ed. Sociedad estatal de Conmemoraciones Culturales D.L, Madrid, 2005, p 131 y 135.

⁷⁸ Bozal, V. *El escultor Alberto Sánchez*, Inst. de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1965, pp 89 y ss

*separan las colinas, los árboles y los pozos, las casas...(…) Su popularidad, como la de Alberti, Lorca o Hernández, es la de esa proximidad”; y sin duda, la estética de una obra tan cercana a lo vivido “es expresión de una relación individual, unas manos han elaborado esa forma como una hogaza o una barra de pan (…) han dejado el rastro, la huella, como lo dejarán, años después, en las esculturas de Chillida, en los objetos e instrumentos cotidianos que el trabajo ha hecho suyos, a la manera en que la huella sobre la pared que Tápies recrea simultáneamente una acción humana y puede llegar a convertirse en emblema de una cultura popular”*⁷⁹

Este intento por diferenciar lo popular de lo masificado y de valorar las artes menores como parte de nuestra identidad cultural también se extendió por los cauces educativos: dentro de nuestras fronteras es destacable la revolución social y cultural que supuso La Institución Libre de Enseñanza en el desempeño de su modelo educativo. Su fundador y rector Francisco Giner de los Ríos y muy especialmente su inmediato continuador y discípulo Manuel B. Cossío impulsaron el reconocimiento del arte en nuestro país, principalmente porque consideraron que las disciplinas artísticas eran las que podían sensibilizar y humanizar al hombre. La realidad nacional en España y la inevitable asimilación de un Régimen democrático conoce sus inicios a finales del XIX y los institucionistas vieron en la educación el pilar de una nación próspera que necesitaba de un modelo de ciudadano cívico, culto, comprometido con su pueblo y con un profundo sentido moral, cuestiones todas indispensables para regenerar una sociedad atrasada y promover un nuevo resurgir social. Prueba de la situación económica y social que atravesaba el país fue el nacimiento de las Misiones Pedagógicas; con Cossío al frente, se institucionaliza en Patronato días después de proclamarse la Segunda República (1931) movido principalmente por la necesidad de formar a los maestros locales y extender la cultura por medio de la creación de bibliotecas, celebración de conferencias y otras actividades en espacios rurales sumidos en la pobreza. En consonancia con las misiones, los *Museos Circulantes* fueron otra apuesta de Cossío enfocada a mostrar, en aquellos lugares más desfavorecidos, no sólo la obra pictórica de los grandes museos -copia de originales - sino también cerámica y vaciados.

⁷⁹ Bozal, V. *Arte de masas y arte popular (1928-1937)*. Cuadernos Hispanoamericanos, S.L, Madrid, 1986,p 759

Frente al modelo educativo oficial en el que la Historia del Arte no parecía asentarse con suficiente permanencia ni relevancia, surge en el ámbito privado el programa pedagógico institucionista que sin embargo se volcó en esta materia liberándola del tinte historicista y convergiéndola en el motor disciplinar de una enseñanza más profunda y renovadora. En este sentido, los institucionistas trasladan los planteamientos filosóficos que de forma creciente se habían ido consolidando como sector reformista europeo; la importancia que durante el siglo XIX se concede a la sensibilidad y sentimiento humanos convierte al arte en la herramienta indispensable para educar al hombre en los principios morales. La estética idealista alemana postulada por Schieller, Schlegel, Hegel, Schelling y más puntualmente Krause, ejerció una enorme influencia en los institucionistas que, al igual que sus colegas europeos, defendieron la importancia del arte como forma de elevar el espíritu del hombre hacia lo sublime, la verdad y el bien absolutos; La Institución potencia esta idea y funde en sus planteamientos pedagógicos ética y estética, enclave en que cobra sentido la auto corrección, la disciplina personal y el refinamiento de formas. Esta visión se vio reforzada por los postulados positivistas más apegados al sentido práctico de las disciplinas del saber y que también vieron en el arte la fórmula educativa para fomentar el enriquecimiento personal y la felicidad del individuo.

Otra de las cuestiones a destacar de este sistema pedagógico fue el programa de excursiones que, vinculado principalmente a los planteamientos iniciados por Rousseau y posteriormente J.H Pestalozzi, fue considerada por la Institución un procedimiento eficaz para una educación activa e intuitiva del niño; de hecho, estas visitas escolares se convirtieron en una de las herramientas educativas más importantes de la Institución. Debe aclararse sin embargo que esta actividad educativa también cumplía otra importante función más acorde con planteamientos decimonónicos de identidad nacional: *“...mucho antes de que surgiera la generación del 98, de que Azorín y Machado cantaran a Castilla y a los pueblos de España (...) unos grupos de muchachos, guiados por los hombres de la Institución, recorrían las viejas ciudades españolas redescubriendo nuestro arte, (...) a través de ese paisaje*

*y de ese arte, van a revalorizar el concepto de España como unidad cultural, y se inicia un sentimiento de respeto a su legado artístico, como testimonio de un pasado, que hay que conocer y proteger*⁸⁰

El gusto por lo popular manifestado por Giner y Cossío tomó forma en el planteamiento pedagógico institucionista. En relación a los contenidos que el alumno debía cursar sobre arte, Cossío designó un puesto relevante a las artes *menores*: *“debe protestarse sin embargo, contra la errónea distinción reinante entre las bellas artes y artes que no son bellas, como si todo arte no fuera susceptible de producir belleza, o hubiese alguno que tuviera este fin único y exclusivo. Tan pintura como el cuadro de << Las Lanzas>> son los mapas y las muestras de las tiendas, y tan escultura como la << Venus de Milo>> son los modelos anatómicos*⁸¹. Las obras publicadas por Ruskin y Morris crearon a finales del XIX un movimiento de revalorización de las artes decorativas entendidas como fórmula para embellecer y ensalzar lo cotidiano. Esta tendencia se extendió por Europa, y en España, lo decorativo se tradujo en obras creadas en contextos rurales, produciéndose en los enclaves intelectuales una revalorización de las tradiciones, el folklore y las artes populares en general. La atención de muchos intelectuales por el arte popular se constata en los libros publicados sobre las artesanías tanto por Giner como por otros colegas de profesión cercanos al ambiente institucionista.

Las artesanías empezaron a encumbrarse desde las salas de los museos por iniciativa de este movimiento de intelectuales y de otras personas que sintieron el mismo apego a lo castizo. En este sentido, la labor del Museo Pedagógico dirigido por Cossío fue destacable; en él se organizaron dos importantes colecciones, una sobre cerámica y otra sobre bordados, trasladando a las maestras a modo de cursillos la valía de las obras expuestas y la importancia de continuar las tradiciones, sobre todo ante el vacío de valores que suponía la entrada de las máquinas y la industria. El arte popular fue para los institucionistas una forma de recuperar el acervo cultural y de reeducar a las gentes humildes en pro de un modo de vida más acorde con la naturaleza y con la humanidad del hombre: este intento de

⁸⁰ Caballero, M. R., *Inicios de la Historia del Arte en España: la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, CSIC, Madrid, 2002, p 71

⁸¹ Cossío, M. B. *El Arte en la Escuela Primaria. Lecciones de Arquitectura*. Revista *Escuelas de España*, Madrid, 1936, p 7

recuperación quiso establecerse en la enseñanza precisamente para dar continuidad a las tradiciones y proporcionar una calidad de vida que la modernidad industrial parecía haber perdido. Desde entonces hasta nuestros días, numerosos museos muestran hoy el legado del arte popular cedido por multitud de colecciones privadas; el actual Museo Pedagógico Textil por ejemplo, conoce sus inicios en 1882 con el Ministerio de Instrucción Pública⁸².

La alarma sobre nuestros modos de vida saltó entonces, pero aún hoy seguimos buscando reconducir las condiciones en que se mueven la industria y las cadenas de consumo: el arte popular se esgrimió entonces como una herramienta educativa y como la solución para un modelo de vida más equilibrado.

Así por tanto, el concepto de arte popular cobra un sentido distinto en relación al arte creado *para las masas*, concepto éste criticado entonces por Machado y sus seguidores y que ahora está asociado a la dinámica de consumo, al concepto de moda o tendencia y al concepto de industria cultural⁸³. El consumo se ha ido convirtiendo a lo largo de la segunda mitad de siglo XX en el eje motriz del potente modelo socio-económico occidental que hoy conocemos y es por ello que muchos autores utilicen el término de *arte popular* para referirse a aquél adaptado a los intereses comerciales de un público consumista, con un criterio relativo en el plano estético pero con identidad grupal identificable a partir de determinados modelos de comportamiento social. Aunque esta idea de producción y consumo conoce cotas altas en los años sesenta sigue vigente en nuestros días y con ello, posturas críticas muy encontradas sobre el supuesto valor artístico del *arte popular de masas*. Las posturas de teóricos y estetas han marcado desde el ámbito filosófico una diferencia entre el arte culto y popular, categorías ambas muy cuestionadas⁸⁴ aún en nuestros días.

⁸² González Mena, M.A. *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid*, Consejo Social UCM, Madrid, 1994, p 15

⁸³ Desarrollo esta idea en Apartado I, Cap I de la presente investigación

⁸⁴ Ver por ejemplo Sixto J. Castro, *Reivindicación estética del Arte Popular*, Revista de Filosofía, Vol 27, Nº2, (2002), p 431-451, y H.C.F. Mansilla, *La estética de lo bello y la Exaltación de lo popular*, Arte, Individuo y Sociedad, 2001, N 13, p 83-106

Si partimos del hecho de que el arte es objeto de consumo, podemos entender la naturaleza de la obra de arte analizando el perfil del consumidor; Arnold Hauser parte de esta premisa para desarrollar su teoría sobre la naturaleza del arte popular: este autor diferencia *entre arte del pueblo y arte popular* precisamente porque el primero surge del pueblo y es consumido por él mismo respondiendo a un ciclo de tradiciones en contraste con aquél que va dirigido a los burgueses, un público con otras inclinaciones y totalmente ajeno a lo rural. En la medida en que durante la Edad Media y la Antigüedad clásica se dieron paralelamente un arte del pueblo frente al oficial, Hauser sitúa el nacimiento del arte popular en el Renacimiento, momento en el que la burguesía urbana hace su aparición. Es en esta burguesía donde encontramos los orígenes de un público hoy masificado, adaptado al consumo y que no demanda ni el arte del campesino tradicional, ni el arte culto de los estamentos privilegiados. Pero al margen de esta diferenciación, Hauser es fiel a la idea de que el arte erudito es el más elevado precisamente porque lo considera el más completo, el modelo de creación que enfrenta realmente al hombre con su sentido de realidad y que expresa “*una lucha por el sentido de la existencia, y que se nos presenta siempre con la exigencia “tienes que cambiar tu vida”, tiene poco que ver con el arte del pueblo, que apenas es algo más que un juego y ornamento, ni con el popular, que nunca es más que entretenimiento y pasatiempo*”⁸⁵. Pero frente a la idea de que el *arte elevado* se distancia mucho del producido para el público menos cultivado, este autor advierte sin embargo que los límites entre ellos no quedan definidos: arte superior también pretende entretener y agradar, y con esta intención hace uso de procedimientos y formas destinadas a un público más amplio y menos exigente. Asimismo, este autor considera que el *arte del pueblo* no es creación grupal (en el sentido que defendían los románticos) por mucho que, tanto el considerado *popular* como *del pueblo*, respondan al sentir de un colectivo; está creado por un individuo pero construye la identidad de una comunidad.

Por otra parte, este teórico utiliza la terminología de “*patrimonio cultural degradado*” para referirse a la idea también defendida por otros autores de que el

⁸⁵ Hauser, A. *Introducción a la Historia del Arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, p 366

arte popular se enriquece de un arte superior, erudito y con autonomía propia, es decir, surge a tenor de los coletazos de un arte más cultivado y las gentes que lo producen y consumen carecen de visión estético-crítica. Según Hauser, éste es el principal motivo que hace que el arte popular tenga un cierto carácter retardado en relación espacio-tiempo con respecto al superior. Pero aún partiendo de esta base, Hauser especifica: *“la falta de criterios estéticos en el pueblo no quiere decir, sin embargo, en absoluto, que todo lo que produce es de rasgo artístico inferior. El pueblo crea como el niño: espontáneamente, sin responsabilidad, carente de crítica, pero no por eso sin talento”*⁸⁶

Otros muchos autores también se han apoyado en esta teoría del arte *imitador* pero, ante esa visión de lo popular, Herbert Read sostiene sin embargo que *“...El arte popular no es el arte que realiza el pueblo como imitación del arte de las clases más cultivadas (...) no se trata de un burdo reflejo del arte de la gente que ha perdido naturalidad (...) para ser precisos, este término debería limitarse a objetos hechos por personas incultas de acuerdo con una tradición nativa e indígena que no debiera nada a influencias exteriores”*⁸⁷. Read considera arte popular aquél surgido de formas primitivas de crear arte desarrollado en el enclave de las gentes sencillas y que, a su juicio, no debiera calificarse de *bella arte*, precisamente porque considera que este tipo de creaciones surgen por necesidad de decorar elementos de utilidad: las bellas artes no pueden darse en un contexto en que prevalece el sentido de uso por encima de cualquier otro. Por otra parte, también este autor utiliza la terminología de *popular* para referirse a aquél arte destinado a una mayoría, a un grupo social mayoritario⁸⁸.

Natacha Seseña considera la postura de este autor como una de las destacadas dentro de la tendencia historicista que se *“apoya en la existencia de tradiciones históricas y artísticas que justifican la abundancia y la riqueza del arte popular”*. En una línea parecida de análisis, Seseña destaca también las

⁸⁶Hauser, Ibíd...,p 385

⁸⁷ Read, H. *El significado del Arte*, Colección Novelas y Cuentos, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1973, p 79

⁸⁸ Ver apartados sobre arte popular de los libros *El Sinificado del Arte* y *Arte y Sociedad* del citado autor.

consideraciones de Ernst Fisher que “sostiene que la abundancia de patrones tradicionales favorecen y fundamentan las manifestaciones del arte popular, aunque en esencia el acto creativo corresponda a un individuo”⁸⁹



Fernando Roche trabajando en su taller. Navalcarnero 2009

En su pormenorizado estudio sobre arte popular en España, Seseña incurre en la necesidad de estudiar determinadas manifestaciones artísticas a partir del público que las demanda. En una línea de investigación similar a la planteada por Hauser, considera necesario abandonar la visión romántica sobre el <<arte del pueblo>> porque “*el arte popular expresa algo común a una colectividad, pero es siempre un individuo quien transforma lo que esta colectividad necesita, en palabras y formas (...) Es posible estudiar el arte popular como una producción casera y artesana, que gusta de adornar los objetos de uso cotidiano. Esto es así en ciertas manifestaciones (...) Pero también las gentes de pueblo gustan de adquirir representaciones figurativas: grabados, santos, lozas pintadas (...) que ya no hacen ellos mismos sino artesanos profesionales ¿Dónde encuadrar este tipo de objetos? Parece que entonces hay que pensar y tener en cuenta la clientela a la que van destinados y esa será la clave para una correcta clasificación.*”⁹⁰

Sobre lo expuesto por H. Read y otros teóricos como Jan Mukarovsky, W.Benjamin, Francastel o Gramsci⁹¹, Ticio Escobar lanza su particular crítica hacia

⁸⁹ Seseña, N. *La Cerámica Popular en Catilla –La Nueva*, Ed. Nacional, 1975, Madrid, p 28

⁹⁰ Seseña, N. *Ibíd...*, p 25 y ss

⁹¹ Me refiero a las obras de Mukarovsky, J. *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, Ed. Crítica de Jordi Llovet, Gustavo Gili, S.A Barcelona 1977, Gramsci Prestipino, G. *La Controversia estética...*, Grijalbo, Méjico, 1980

la postura de estos teóricos. Este autor ha venido realizando en últimos años un pormenorizado estudio sobre el arte popular de Paraguay, un arte estrechamente vinculado a las raíces de tradición indígena en Latinoamérica. Su estudio parte de un análisis formal de los objetos creados por indígenas, utensilios en su mayoría de uso ceremonial que forman parte del imaginario cultural de estas gentes y que se presentan como pequeñas creaciones con una enorme carga estética y simbólica. Su tesis parte de un análisis sobre hecho artístico desde su naturaleza misma, diferenciando para ello dos planos de realidad: el plano de lo estético (aspecto formal) y el plano poético (construcción del sentido). El plano estético es el que se construye a partir del *juego de formas* y el poético se construye como reinterpretación de la realidad a partir de ese mismo juego de formas; *“el primero se refiere al momento perceptivo y sensible: la maniobra formal que recae sobre el objeto; el segundo, a la irrupción de la verdad que convoca esa maniobra. Así, lo estético involucra el ámbito de lo bello, la búsqueda de la armonía formal (...), mientras que lo artístico se abre a la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real, movilizar el sentido”*. Así pues, *forma y contenido* son las dos caras de la obra de arte; en este sentido el escritor destaca la particularidad de lo que debe ser *la práctica del arte*, *“un trabajo de revelación: debe ser capaz de provocar una situación de extrañamiento, para develar significados y promover miradas nuevas sobre la realidad. No todo lo estético tiene esta preocupación: mucho quehacer suyo permanece a nivel de la manipulación de las formas con la sola finalidad del deleite sensible, al margen de la cuestión del sentido”*⁹².

Escobar considera que tanto las creaciones indígenas como el arte popular siguen sufriendo el menosprecio de un sector de la crítica de arte que tacha lo artesanal de meros “utensilios” creados para uso folklórico. Pero lo creado en los espacios del pueblo llano no sólo son elementos creados para una función inmediata (una máscara de teatro, vestimenta de bailes, etc.) sino que también son expresión de una independencia creadora y estética más propias de un artista que de un artesano.

⁹² Escobar. T, *El Mito del Arte y El Mito del Pueblo*, Metales Pesados ,Santiago de Chile 2008,p 30 y ss

El arte debe ser capaz de expresar más allá de la forma: el artista construye su propio modelo de representación para reinterpretar la realidad. Sólo así el arte es capaz de despertar en nosotros un conjunto de sentimientos, emociones, anhelos, un mundo de sensaciones que, en definitiva, dotan de sentido mismo al arte. El arte debe motivar al contemplador a participar activamente de lo que tiene delante, porque sin motivación no puede darse el vínculo comunicativo entre obra y espectador: el público entiende el hecho artístico cuando participa de los contenidos y significados de la obra.

Dentro de este marco, las reflexiones de Mukarovsky son interesantes porque su teoría descansa sobre el funcionalismo, es decir, sobre ese aspecto de nuestra sociedad que basa el valor de las cosas en la consecución de un fin propuesto. Este autor distingue entre estética y arte: la *función estética* no es exclusiva del arte y por otra parte, el objeto artístico también se enfrenta a otros factores no conectados con el plano estético⁹³. En principio, la función estética hace más agradables las funciones de los objetos adscritas a lo cotidiano y aunque el arte se *caracteriza por el predominio de la función estética*, cuando se le da la exclusiva supremacía con respecto a otras funciones, la obra de arte se *debilita*; el equilibrio en la obra se produce cuando dentro de la misma existe una tensión entre ambos polos: *así mientras en la vida cotidiana la intervención de la estética sirve como un refuerzo de la acción extra-artística, en el arte son las funciones extra-estéticas las que van a estimular y favorecer la eficacia artística*. Y en la medida en que este equilibrio entre funciones debe darse en la obra de arte, Mukarovsky se centra (...) en los territorios intermedios entre arte y no-arte, los cuales son diferenciados en tres categorías: las artes que desempeñan también funciones extra-artísticas (arquitectura, oratoria, ensayo, retrato, himnos nacionales, folclore...); las actividades nacidas de un origen independiente del arte, pero tendentes hacia él (artesanado, jardinería, fotografía, cine...); y finalmente, aquellos casos particulares constituidos por el culto religioso y lo bello natural⁹⁴.

⁹³ Perniola, M. *La estética del Siglo XX*, Trad. Francisco Campillo, Colecc. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 2001, p 173-174

⁹⁴ Perniola, M. *Ibíd.*, p 174

Ante la visión del filósofo checo, Escobar sostiene que *“dado que el arte requiere la supremacía exclusiva de la función estética y que, en la cultura popular esa función se confunde con las otras (sociales, religiosas, etc...) entonces las creaciones folclóricas no alcanzan a ser artísticas. El arte popular en general queda asimilado, de este modo, a las artes meramente decorativas: tanto aquél como éstas constituirían fenómenos extrartísticos.”*⁹⁵ Efectivamente las apreciaciones de Mukarovsky dan lugar a ciertas discrepancias: por poner otro ejemplo, ¿acaso el cine o la fotografía no han demostrado sus altas capacidades artísticas? Si estas *actividades* se entienden como externas al arte pero con querencia hacia una actitud más estética: ¿Dónde situar las expresiones artísticas a caballo entre varias disciplinas y con un límite poco definido entre sus funciones?

No obstante, existe otro aspecto no menos relevante que aborda Escobar: el predominio de lo estético no depende de características intrínsecas del objeto (como advierte Mukarovsky) sino de su posición en *el marco de las relaciones sociales específicas*. Y es por este motivo que los objetos de naturaleza folclórica que no fueron apreciados como arte en un principio lo fueron cuando, con el tiempo, su sentido de utilidad desapareció. El contexto histórico en que la obra de arte es contemplada así como el contexto físico en que la obra es expuesta condiciona la capacidad perceptiva del espectador y por ende, el significado de la obra.

Efectivamente la obra del urinario de Marcel Duchamp y la crítica que hizo el artista al concepto de arte moderno y a la importancia de lo contextual en el arte desmoronan totalmente los pilares de las estéticas idealistas que defendían la belleza en sí de las cosas. Muchas de las obras que hoy en día consideramos arte y tenemos expuestas en museos, no fueron en su momento consideradas como tales. Con los *Ready Mades* se plantea una nueva y reveladora visión del contexto: el entorno forma parte de la obra hasta tal punto que la define y la dota de sentidos; el calificativo de artístico no se entiende como cualidad intrínseca de la obra sino que viene condicionada por el contexto o ubicación en que se expresa la obra como

⁹⁵ Escobar, T, *Ibíd...*, p55 y ss

construcción-representación. Este tipo específico de creación, producto de las sociedades capitalistas modernas, plantea otras cuestiones, como por ejemplo que un objeto no es artístico *a priori* sino que adquiere dicho estatus a través de convencionalismos socioculturales.

En esta línea, el autor destaca la visión de Walter Benjamin⁹⁶ que considera que en las sociedades llamadas *primitivas* las obras están sujetas a sus ritos, al valor-uso social, mientras que en las sociedades contemporáneas el objeto se exhibe, distanciándose peligrosamente de su uso social, del rito y perdiendo consiguientemente su significado original: se convierte en un objeto de contemplación cuyo valor-precio se estima dentro del engranaje del mercado.

Al margen de lo que en un principio pueda parecer, Escobar concluye por ello que el arte moderno no está desprovisto de utilidad: la obra de arte se ha emancipado de su sentido de uso utilitario pero no de su función como pieza dentro del puzzle del mercado. Frente al valor utilitario se alza el valor de cambio, algo que sin duda implica otro grado de funcionalidad. Asimismo, el arte debe construirse a partir de un contenido porque el artista busca más allá de las formas para expresar conceptos y comunicarlos a los espectadores.

Aludiendo a la obra de Francastel⁹⁷ nos habla de la función social del arte moderno: el arte siempre ha tenido una función sociabilizadora, ha servido como medio para la propaganda de ideas. El arte no puede vaciarse totalmente de contenido porque siempre implica ideas y cuestionamientos que lo definen y le dotan de significado, siendo en cualquier caso, reflejo de la mentalidad y de la ideología del tiempo en el que nace y se revela.

Escobar entiende que las críticas suscitadas sobre arte popular son, en su mayoría, descalificaciones que surgen de aplicar mecánicamente un modelo de análisis circunscrito al arte occidental en el que *“el vocablo arte afecta a ciertos fenómenos culturales en los que la forma eclipsa la función y funda un dominio aparte, por oposición al terreno de las artesanías o artes menores, donde la utilidad*

⁹⁶ Benjamín, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus Madrid, 1973, p 28

⁹⁷ Francastel, P. *La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, Emecé, Buenos Aires, 1970, p 76 y ss

*convive con la belleza y algunas veces le hace sombra*⁹⁸. Parece que en el modelo occidental, el sentido formal (estética) ha conseguido un puesto preferente frente al sentido de utilidad del objeto artístico.

Este modelo que, en principio, ha servido para explicar la naturaleza de las obras de arte en occidente con respecto a nuevos sistemas de producción,⁹⁹ sin embargo no debe aplicarse para entender la naturaleza artística del arte popular (folklórico) ni del indígena: en este tipo de artes es muy difícil marcar una línea divisoria entre el objeto meramente funcional de aquél que puede considerarse una manifestación artística, porque en el arte indígena original - y más tarde en el popular- es casi imposible desprender la forma del contenido, (y por ello mismo, lo estético de lo artístico). Hacer uso del término artesanía –tal y como se aplica en la cultura occidental- para referirse a estas manifestaciones sería limitar estas formas de arte al aspecto manual y por ello, al sentido de utilidad inherente, desechando *a priori* cualquier otra perspectiva de análisis. Por ello, el autor aclara que se hace un uso del lenguaje arbitrario e inadecuado porque aún no existe una terminología que se desvincule de estos prejuicios. Según Escobar, en América Latina esta división de valores tiene sus orígenes en los colonizadores que no supieron entrever la creatividad en los objetos tribales. Incluso entrado el siglo XX, los misioneros, arqueólogos y otros estudiosos no vieron en sus hallazgos más que objetos de valor cultural histórico y se centraron en catalogarlos según su función social, al margen de cualquier valoración estética.

En relación a la postura de Escobar me gustaría añadir no obstante otras consideraciones encontradas en la obra de Herbert Read, a mi juicio rica en reflexiones sobre arte primitivo y otras muchas disciplinas artísticas. Ciertamente, hemos citado las apreciaciones de Read sobre arte popular, una opinión que parece inclinarse por la teoría de las *artes aplicadas* nacida de la tradición, tal y como ya ha señalado Seseña. No sin cierta razón, Escobar hace mención al apartado extraído del libro de H. Read “*El Significado del Arte*” y titulado “*El arte sin contenido: la alfarería*”, precisamente por lo que de peyorativo pueda tener tal acepción.

⁹⁸ Escobar, *Ibíd.*, p36

⁹⁹ La industria tuvo una enorme repercusión en el arte. Ver apartado 3.6 a 3.9 de la presente investigación

Efectivamente a primera vista puede parecer que Read participe del calificativo de *artes menores* y que por ello mismo, las considere creaciones “*vacías de contenido*”; no obstante, encontramos otras reflexiones del mismo Read sobre la alfarería griega, a la que considera un ejemplo del arte “*representativo del pueblo más sensitivo e intelectual que hasta entonces había conocido el mundo. Un jarrón griego es el prototipo de la armonía clásica. También entonces, hacia Oriente, la otra gran civilización hizo de la alfarería la más amada y la más típica de sus artes e, incluso, logró que alcanzara refinamientos más extraordinarios que los conseguidos por los griegos (...) el genio de un pueblo puede encontrar su expresión a través de este sentido artístico. Un segundo modo de juzgar el arte de un país, la finura de su sensibilidad, es por su alfarería (...) la alfarería es el arte plástico en su más abstracta esencia*”¹⁰⁰. Fuera de lo que pudiera parecer, este autor tampoco parece estar muy de acuerdo con el calificativo de *arte menor*, de hecho, deja muy clara su postura en relación a estas clasificaciones en otro apartado del mismo libro titulado *Elementos Constituyentes de una obra de Arte*, en el que afirma que “*...habrá que recordarse que la pintura es únicamente una de las artes visuales (...) existen síntomas de que, en el futuro, la decoración de interiores hará caso omiso del caballete (...) Sería posible analizar los problemas del estilo, la ciencia de la composición y todas las demás cuestiones relativas a la estructura de una obra de arte en función de la escultura o la arquitectura, incluso de la alfarería o del modelado o cualesquiera de los denominadas artes <<menores>>. La distinción entre <<bellas>> artes y artes <<aplicadas>> es perniciosa*”¹⁰¹.

Al margen de sus apreciaciones sobre arte popular y artesanías, en otro de sus exhaustivos análisis publicado bajo el título *Arte y Sociedad*, Read incide en la importancia de reconocer y analizar aquellas manifestaciones artísticas de las culturas primitivas (arte de culturas prehistóricas y arte de culturas actuales en otro estadio de desarrollo). Son especialmente interesantes las apreciaciones que hace este autor entorno al sentido que adquieren la *función* y la *estética*, y hasta qué punto estas valoraciones pueden hacerse en creaciones de este tipo: según indica, el verdadero problema reside en averiguar si en las mentes de los primitivos

¹⁰⁰ Read, H. *El significado del Arte*, Colección Novelas y Cuentos, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1973,p40-41

¹⁰¹ Read, H. *Ibíd.*, p 46

prehistóricos estaba presente el reconocimiento a las cualidades estético-artísticas de forma autónoma en relación a las cualidades funcionales, es decir: no es tanto una cuestión de motivo o razón por la que se vieron empujados a hacerlo sino de actitud mental con la que crearon. En este sentido el autor advierte que en las sociedades paleolíticas el arte era una actividad diferenciada; como prueba de ello son sus pinturas rupestres, resultado de la acción de un individuo, probablemente con dotes y aptitudes valoradas por una comunidad. En otras sociedades primitivas existentes en la actualidad, parece que también el indígena concede relevancia, sentido y autonomía al hecho artístico.

En sus reflexiones sobre arte geométrico y arte simbólico, Read señala la importancia de diferenciarlas en relación a la intención de su creador y la construcción simbólica, consideraciones éstas no tan alejadas de las reivindicaciones que sobre lo indígena hace Ticio Escobar: frente a un primer tipo de arte geométrico que surge de la inercia del desarrollo de una técnica, existe un segundo tipo de arte que puede adquirir un aspecto geométrico pero que principalmente es simbólico y expresa ideas *“...El primer tipo de arte geométrico no ofrece mucho interés para nuestra investigación: es un arte producido como respuesta a una exigencia económica y no se trata más de una función en relación con el material y la habilidad del artista. Pero el arte geométrico del tipo simbólico producido como respuesta a las demandas espirituales (...) es quizá incluso más significativo que el tipo más común de arte simbólico. Para llegar a comprender de una forma más exacta la posible interacción entre arte y simbolismo, debemos examinar ciertos tipos de arte primitivo producidos todavía hoy por las razas no civilizadas”*¹⁰²

Si bien he expuesto la existencia de una finalidad en la obra y de cómo el concepto de función condiciona la estructura de la creación y la posible valoración de las obras, considero importante subrayar asimismo la actitud del artista en tanto que ésta condiciona el desarrollo de su trabajo: el artista se hace también en la disciplina de un trabajo y en la evolución de ese trabajo, nacen las habilidades y el quehacer de la rutina.

¹⁰² Read, *Arte y Sociedad*, Ediciones Península, Barcelona, 1970, p 43

Muchos autores se han servido de estos conceptos para valorar y diferenciar desde este ángulo, la naturaleza de lo artesano. En este nuevo marco George Santayana retoma en cierto sentido lo que subrayaba Croce cuando habla de la relación entre intuición y lógica. Este escritor aborda cuestiones como la razón y la habilidad, pero añade en este sentido la idea de *rutina*, algo que ha contribuido al lastre crítico que soportan las artesanías. Parece que *artesano* y *artista* guardan afinidades: ambos crean en inicio lo que luego construyen con hábito de trabajo, rutina. Una obra produce un efecto positivo en el espectador que satisface al artista y le propicia a intentar la hazaña de nuevo, algo que no podrá conseguir si en la creación original no hubo una intención (*secreto*) que condicione la forma de la obra (*estructura interna*). Con una habilidad adquirida, el artista domina el medio y es capaz de producir una vasta obra perseverando en conseguir el mismo resultado final. Esa habilidad se enriquece notablemente con la experiencia; la experiencia es el conocimiento adquirido en un entorno y condicionado al mismo: *“Cuando los hombres descubren que por casualidad han provocado un cambio útil en el mundo, se congratulan por ello y dicen que su persistencia en tal práctica es una actividad libre. Y en verdad que tal actividad es racional, pues sirve a un fin. La feliz organización que nos permite continuar ese curso racional es la misma que nos permitió iniciarlo. Si el proceso nuevo se formó por influencias externas, cuando las mismas influencias vuelvan a producirse se constituirá el proceso, y cada vez con más facilidad; (...) esto es lo que llamamos aprender con la experiencia. Lecciones así no son indelebles, y no siempre están a nuestra disposición. Sin embargo, cualquier cosa que hayamos hecho, podemos repetirla. La repetición se fortalece así misma y desemboca en hábito.”*¹⁰³

Es por ello que el arte está impregnado de intención: la razón condiciona el arte. Pero el artista crea sin verse atado a la función utilitaria del objeto final de su acción, así como el arte pasa a entenderse como una acción que, al trascender del cuerpo, convierte el mundo en un estímulo cercano al alma; así pues todo arte es útil

¹⁰³ Santayana, G. *La Razón en el Arte y otros Escritos de Estética*. Verbum, Madrid, 2008, p3 y ss

y práctico en tanto que busca unos fines. Como destaca Santayana en su capítulo “*El Instinto y la Experiencia como Fundamentos del Arte*”:

“Al igual que el significado, la utilidad es una armonía final de las artes, no su sustento. Todas las cosas útiles se han descubierto como los liliputienses descubrieron el cerdo asado: una hazaña casual así necesita verse apoyada por una situación que sea favorable para mantener su arte. La más útil de las acciones jamás se repetirá a menos que su secreto quede reflejado en su estructura. Ni el esfuerzo ni la práctica ayudan a que la excelencia del artista dure mucho tiempo”

Parece por tanto que los calificativos de *habilidad* y *destreza* también acompañan al significado de arte; así se explica la quinta de las acepciones que encontramos en la definición de *Artista* en el diccionario de la RAE mencionado anteriormente, y que preciso detallar: “5. *artesano* (// persona que ejerce un oficio) // 6. *Persona que hace algo con suma perfección*”¹⁰⁴

Así pues parece que destreza, habilidad, técnica, función del objeto, la belleza de formas, el impacto visual de la obra o la actitud del artista al crear son cuestiones que se interrelacionan curando hablamos de arte. Wladislaw Tatarkiewicz reflexionó sobre la complejidad terminológica del *Arte*, concepto éste que a lo largo de la historia ha demostrado ser tan amplio y abierto como heterogéneas sus interpretaciones: *artísticas* son consideradas obras y creaciones de muy distinta índole, naturaleza y condición. Por ello este autor sugiere que nunca podremos entender y aplicar el concepto de *arte* de forma cerrada (atendiendo a reglas, normas y otras consideraciones que precisen de exactitud) ni tampoco atados a una única idea (belleza, destreza, etc.).

El autor inicia su estudio partiendo de una revisión histórica que abarca desde la Antigüedad hasta nuestros días, resumiendo los posicionamientos que a lo largo de los siglos ha condicionado el concepto de arte y que ha llevado a la confluencia en la actualidad de multitud de estas ideas. El autor reduce a seis los *rasgos distintivos* asociados al concepto *arte*:

¹⁰⁴ *Diccionario de la Lengua Española*, Ibíd.,...p 221

- El arte produce belleza
- Representa, reproduce, imita la realidad
- Crea formas, construye cosas
- El arte es expresión (se vuelca en la actitud creadora)
- Productor de experiencias estéticas
- El arte produce un choque (La definición más reciente de todas; la importancia radica en la experiencia del receptor)

En su intención por definir lo que se entiende por arte, el autor llega a la conclusión de que existen distintas perspectivas desde las que analizar el concepto: el arte es reflejo de algo existente pero a la vez puede referirse a algo imaginado, surge del interior del artista pero se puede referir a la realidad circundante, surge de las emociones del creador pero estimula también las del espectador, existen unos propósitos en el artista que a veces no coinciden con los del espectador, así como también unas causas de creación ajenas a esos propósitos; en definitiva muchas son las cuestiones que se interrelacionan y que no pueden excluirse del concepto arte; *“...Por eso, los teóricos buscan estas propiedades comunes (...) más bien en las intenciones que subyacen de ellas, en el efecto que producen en la gente, en la relación que mantienen con la realidad, en su valor específico”* - El autor concluye que el Arte puede definirse como:

“... actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque...”¹⁰⁵

En esta definición no cabe distinción entre las *bellas artes* y el arte popular, entre el arte de primer orden y otro de segunda fila: ambas disciplinas han demostrado su autonomía formal, creativa y emotiva –si se quiere decir así– como, de hecho, son a lo sumo el resultado de una *actividad humana consciente* de la creación.

¹⁰⁵ Tatarkiewicz, W. *Historia de las Seis Ideas*, Ibíd., p 67

Una vez aclaradas las cuestiones referidas a la naturaleza misma del objeto artístico queda precisar la naturaleza del entorno que condiciona la creación. Es evidente que los objetos artesanales y ese *arte del pueblo*, tejen su urdimbre en todos aquellos espacios en los que todavía prevalecen activamente las tradiciones y no han cuajado ni los adelantos de la industria ni los de la tecnología: un abismo se ha abierto entre la sociedad industrial y la pre-industrial, y los antiguos artesanos, en su intento de readaptarse al nuevo marco socio-económico, se han visto en la necesidad de reconducir sus creaciones.¹⁰⁶ Muchos de los estudiosos de este fenómeno social destacan el caso de países como la antigua Yugoslavia, rica en manifestaciones artísticas que evidencian el choque entre la era pre-industrial y la post-moderna: *“The example of Yugoslavia is more than conclusive (...) a country as a patriarchal and mediaeval as it is posible to image, where, on the eve of the last war (...) there were only painters on glass and one or two other representatives or essentially rural, folklore art far removed from the type of painting (...) suddenly gave birth to a respectable number of authentic “naïve” artists (...) The situation changed completely with the introduction of the machine. For the machine quickly eliminated the last vestiges of manual work. There is therefore nothing surprising in the fact that the first “naïve” artists were those who, even yesterday, had been glass-card painters”*¹⁰⁷

Como hemos visto, este choque ha sido especialmente estudiado en las manifestaciones artísticas de África y de Hispano América, sobre todo tras la intervención del Primer Mundo sobre sus respectivas colonias: por una parte, surgió un nuevo perfil de artista condicionado ahora por el consumo turístico (se produjo un choque cultural y económico dentro de los enclaves indígenas que tuvieron que reformular sus sistemas económicos y sociales) y por otra los artistas más independientes fueron creadores de obras de arte de profundo interés socio-cultural: *“les sculpteurs africains sur bois et sur bronze, dont les communautés tribales commencent á se séparer, éprouvent des difficultés à s’assimiler dans les entités politiques plus grandes, maintenant en émergence. Dans la mesure où ils ont continué à produire, ils ont fabriqué des objets commerciaux sans âme, destinés aux tourists,*

¹⁰⁶ Bihalji, M. y Nebojsa-Bato, T., *L’Art Naïf, Encyclopédie Mondiale*, Lausanne, París, 1984, p 80 y ss.

¹⁰⁷ Jakovsky, A. *Peintres naïfs: lexicon of the world’s primitive painters*, Basilius Presse Basel, 1967

*vagues répliques d'un artisanat révolu. Toutefois, à notre époque post-coloniale, des artistes aux origines modestes, autodidactes ou presque, créent actuellement des oeuvres originales dans de nombreuses régions d'Afrique (...) La sculpture naïve européenne se situe aux limites de l'art populaire*¹⁰⁸”.

En medio de este engranaje brota impetuosamente el llamado *naïf puro*, estrechamente vinculado al “arte del pueblo” (en la línea que indicaba Hauser) pero que, a pesar de darse en enclaves rurales y en el mundo de los oficios, no puede incluirse dentro de esta categoría porque, por otra parte, “...las obras del arte del pueblo (...) son siempre impersonales. Pueden ser en uno u otro respecto originales, pero no aspiran nunca a la originalidad. Sus autores tienen, a menudo, facultades especiales, pero no tratan de conformar sus obras de manera distinta a como lo harían los demás miembros del pueblo. El arte del pueblo no representa un enfrentamiento individual con los problemas de la existencia humana, en el sentido del arte superior. En el arte del pueblo todo se mueve dentro de los límites de convenciones firmes, mientras que en el arte superior incluso las formas más convencionales son siempre expresión de una personalidad.”¹⁰⁹

Atendiendo a los matices señalados por Hauser y Seseña, quizá deba analizarse este tipo de manifestaciones artísticas desde otro ángulo: el *naïf puro* surge en enclaves rurales, pero sin embargo es valorado y consumido por unos pocos, normalmente por personas con la suficiente formación intelectual como para hacer diferenciaciones de este tipo. Y no menos importante: el artista *Naïf* refleja en su obra la naturaleza de una colectividad, se enriquece de ese << arte del pueblo >> pero en ningún caso deja de ser consciente de su capacidad creadora independiente de un colectivo: este hecho se refleja, por ejemplo, en la importancia que para ellos tiene exponer su firma en las obras. Son artistas que reflejan sus inquietudes sobre

¹⁰⁸ “...los escultores africanos trabajan madera y bronce. Sus comunidades tribales empiezan a separarse y tienen dificultades para asimilarse en entidades políticas más grandes, que emergen ahora. Por esto han fabricado objetos comerciales sin alma para turistas. Sin embargo, en nuestra época post-colonial, hay artistas casi autodidactas que en la actualidad crean obras originales en numerosas regiones de África, como por ejemplo Yakobo, miembro de la tribu Makondé, (...) en su cuadro titulado <<Ecole>> presenta una escena de la vida cotidiana transformada en ritual de profundas significaciones...”. L'Art Naïf, Encyclopédie Mondiale, Ibíd., p 73 y 74

¹⁰⁹ Hauser, Ibíd., p 392 y ss

la existencia humana y la relación del hombre con su entorno, aunque lo expresen de forma poco o nada convencional.¹¹⁰

Por todo lo expuesto por los teóricos del arte podemos concluir que se producen muchos paralelismos entre las “bellas artes” y las *artes menores*: todas ellas cumplen funciones de índole social y funciones que podríamos llamar “de uso” por su marcado carácter de inmediatez, tanto en un mercado del arte como en el escenario cotidiano. Así pues, pueden aplicarse múltiples apreciaciones sobre el concepto de función y por otra parte, y siguiendo la realidad funcional del objeto, lo creado con fines más sociales que utilitarios ha llevado a los teóricos a matizar las consiguientes diferencias entre utensilios artesanales y el arte de la cultura popular, o lo mejor dicho, ha llevado a los teóricos a desarrollar multitud de teorías en torno al concepto de objeto artesano, <<arte del pueblo>>, *arte popular de masas* o *arte popular primitivo*. Al margen de que las creaciones artesanas deban ser consideradas un arte de primer orden, existe en las culturas indígenas una diferencia importante entre los objetos de uso cotidiano y lo creado para fines rituales o festivos, los cuales conllevan además, una mayor carga narrativa, simbólica y estética. Es por ello que Ticio Escobar utiliza el término de *popular* para definir y legitimar el arte que nace en entornos rurales, que tiene una función sociocultural y que por otra parte es expresión del genio independiente de sus creadores.

En la medida en que el naïf parece estar a dos aguas entre el arte culto y el popular sin pertenecer a ninguna de las dos categorías, y que el calificativo *popular* implica múltiples acepciones, quizá el arte naïf deba estudiarse partiendo de otras premisas; en el Naïf existe una intención expresiva definida del artista, que el artista es plenamente consciente de su creación (y por tanto, la obra no surge de un colectivo), que debe tenerse en cuenta el perfil sociocultural del público que adquiere y disfruta estas obras, y por último –y no menos importante- deben estudiarse las características formales del naïf al margen de la simple apariencia formal (riqueza simbólica, narrativa, etc.)

¹¹⁰ Ver apartado 5.2 de la presente investigación

Conclusiones:

Llegados a este punto, las preguntas que debemos hacernos son las siguientes: ¿En qué sentido la funcionalidad y el contexto definen lo artístico o lo artesano? ¿Debe el arte moderno vaciarse de función o por el contrario, debe ser más funcional para acercarse más al ciudadano, ser consumido y formar parte de lo cotidiano? ¿Es el arte popular lo suficientemente valorado en nuestras fronteras?

La primera de ellas guarda relación con los conceptos de función y contexto. Aclarando posturas, hemos visto que el arte contemporáneo cumple determinadas funciones socioculturales (identidad de los pueblos, raíces culturales, la expresión de la realidad social etc.), así como también el hecho artístico queda condicionado a los fines que persigue un artista: el mensaje, la crítica que encierra la obra misma expresan la intencionalidad del autor que, con un lenguaje propio y único, redefine la realidad de lo social. Desde esta perspectiva, y al margen del papel sociológico del arte, la única función / uso del mismo se encuadra en el campo del mercado, en tanto que el valor monetario convierte la obra de arte en un objeto de cambio; la inversión, las casas de subastas, las galerías y un largo etcétera están sujetos a las modas y a los intereses del público y pueden desvirtuar el arte y convertirlo en un objeto limitado a fines tan prácticos y mundanos como los de un cacharro de loza¹¹¹.

Y por otra parte, en una creación artesana el concepto de función queda referido al uso que del objeto se hace. Pero como hemos visto, aunque la función condiciona la obra en su misma estructura, esto no destruye la expresión artística de muchos de estos objetos: la artesanía es ejemplo del intento más humano del hombre por revestir la realidad de lo cotidiano a través del plano estético, algo que sin duda, redefine y enriquece el significado del objeto de uso.

En segundo lugar, el entorno en que nace la obra construye el sentido de la misma y permite una lectura más amplia de la creación. El contexto en que se desarrolla la obra forma parte de la obra misma: el arte es reflejo de ese contexto

¹¹¹ Recordemos que los márgenes tan claramente marcados siglos atrás entre el llamado arte puro y el burgués no disfrutaban ahora de una diferenciación tan evidente, y por tanto, la realidad del mercado afecta indistintamente a todo el sector de producción artística.

(porque se creó en él), sus significados sólo se pueden descodificar a través de los signos de un contexto (las metáforas, los símbolos sólo tiene su referente en la realidad- contexto cultural, histórico, social...etc.) así como los mensajes que encierra la obra se dirigen a un público determinado por su contexto mismo. Pero además -y al margen de estas consideraciones- existe otro valor- contexto distinto: el espacio en que la obra es mostrada al público, el espacio en que esa obra se interrelaciona con el espectador y que legitima la obra de arte (museos, salas, galerías, entidades públicas, publicaciones, etc...)

En relación al arte popular y a las artesanías, podemos resumir “*grosso modo*” las siguientes cuestiones:

- Las creaciones artesanas están condicionadas tanto por un sentido de utilidad como por una intencionalidad estética, dependiendo de la finalidad del objeto y la intención creativa del artesano. Pero en la medida en que los oficios artesanos conocen sus orígenes siglos atrás y por tanto, sus creaciones son reflejo de las tradiciones de un pueblo, de la forma y el modo de vivir de sus gentes, sus ritos, creencias y costumbres, no deben valorarse sólo como elementos de uso sino también como expresión cultural de un pueblo.

Las creaciones llamadas *artesanas* pueden apreciarse tanto en las gentes sencillas apegadas a sus tradiciones como en los talleres de los artesanos profesionales, virtuosos de la técnica y herederos de los antiguos talleres. Hoy en día, prácticamente extinguidos los oficios artesanos, subsisten en aldeas y pueblos perdidos aquellos creadores que aún trabajan sus obras a mano o con procedimientos técnicos pre-industriales. En su taller, el artesano da forma a sus piezas y en ellas se entremezclan deliciosamente la veta de la madera o la tosquedad del barro con las imprecisiones del cincel y del dedo, convirtiendo un elemento de uso en una creación cuya firma es tan expresiva como autónoma la huella y el trazo. A pesar de ello, arte-artesanía siguen valorándose a distintos niveles, un hecho que aún perdura en la mente de los ciudadanos y que sigue presente en el sistema educativo. La formación profesional ha dado cabida a algunas especializaciones en el campo de los oficios pero el conocimiento medio sobre este tipo de artes dentro del marco de la educación secundaria obligatoria

sigue siendo escaso o nulo; en un intento parecido al que iniciaron los institucionistas a finales del XIX, actualmente estudiosos del campo de las artes y la pedagogía, siguen insistiendo en la necesidad de ampliar y actualizar los contenidos de estudio en materia artística. Hoy, la realidad social del Arte induce a *“encontrar caminos que nos conduzcan a asumir una visión contemporánea del hecho artístico y una concepción incluyente del arte (gastronomía, indumentaria decoración, artes funcionales, arte popular, arte de las mujeres, net art, graffiti, etc...)”*. Creo que es la educación el lugar desde donde avanzar hacia otra forma de mirar y comprender el mundo. Una visión que, desde el arte, facilite elementos para el encuentro y las relaciones sociales, donde la propia diferencia y la conservación crítica de las propias identidades culturales sean celebradas desde la convicción del verdadero enriquecimiento cultural”¹¹². Esta apreciación coincide con la realidad del actual panorama postmoderno; en la línea que apunta T. Escobar, actualmente existe un *“Interés por fragmentos y alteridades en el pensamiento posmoderno. Es interesante este punto porque en él el autor recalca cómo hoy en día “cobran importancia los fragmentos y rescoldos, las historias menores. Cancelados los compromisos liberadores del arte, éste pierde su dramática gravedad y puede volverse, irresponsablemente, sobre aspectos considerados irrelevantes por la epopeya ilustrada. Se destaca así el interés por la “otredad” cultural. En teoría, al menos, las formas de arte hegemónico occidental pierden el monopolio ejemplar. Esto acelera la preocupación por las obras subalternas, facilita la emergencia de nuevos sujetos productores de arte e ilumina más allá de los bordes de la racionalidad moderna.”*¹¹³ España no parece desprenderse tanto de esta realidad; es interesante observar la evolución de un país que tres décadas después de iniciarse el pasado siglo, cuando otros países europeos llevaban el estandarte de las vanguardias, nuestras gentes vivían mayoritariamente en enclaves rurales y la cultura era aún un privilegio. Hoy una gran mayoría de la población española mantiene con orgullo y con tenacidad las tradiciones de sus abuelos: la modernidad ha agotado la mente del hombre postmoderno que ahora busca la diferencia en un mundo de iguales; la *“otredad”* de

¹¹² Vallés Villanueva, J. *Competencia Multicultural en Educación Artística. Contextos y Perspectivas de futuro en la Formación de las Maestras y los Maestros*. Universitat de Girona, 2005, p 25

¹¹³ Escobar, T. *Arte Latinoamericano en Jaque*; recogido en *Estética y Crítica; los signos del Arte*, Ravera, R.M, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1998, p 163

la que nos habla Escobar ha encontrado un aliento de comprensión en la mente del nuevo ciudadano.

Esta realidad en ocasiones ha conducido a una peligrosa utilización de lo popular como herramienta de construcción identitaria en determinados contextos sociopolíticos; el estudio de las manifestaciones artísticas debe servir de enriquecimiento personal del individuo y no como motivo de exclusión cultural, política o social. Este arte nace de una realidad social compartida y no entiende de exclusiones, por lo que nunca debiera ser estudiado como un arte con identidad aislada: sus características hacen imposible limitarlo a un entorno puntual, una realidad histórica puntual, -a pesar de que sus manifestaciones puedan reducirse a un entorno geográfico- precisamente porque nace del pueblo, se enriquece con el fluctuar de la cotidianidad de sus gentes y su estética recoge influencias diversas, con interacciones complejas que dan cuerpo a las tradiciones. El arte popular surge desde la libertad expresiva de un grupo de gentes; la institucionalización de lo popular ha llevado a una reinterpretación del hecho artístico, con las consiguientes construcciones de significado que descontextualizan las tradiciones y empobrecen la realidad artística en beneficio de un posible interés discursivo de las instituciones. El *arte popular* al que hacemos referencia en esta investigación se podría definir como *“el conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo – y en la medida en que esto es así-permite discutir una definición del arte popular sustentado en propiedades sustantivas: rasgos intrínsecos provenientes de su origen (tradicional, campesino), de sus técnicas (procesos manuales de producción, rusticidad) o cualidades formales prefijadas que lo definirían esencialmente y le serían propias (“ingenuismo”, uso del color y la profundidad, grado de abstracción) (...) Deviene inútil pues, pretender determinar en abstracto el estilo del arte popular. Existen de hecho, diversos rasgos expresivos compartidos, (...) pero esos trazos no pueden ser erigidos en pautas normativas según las cuales se pueda dictaminar que una pieza sea o no popular.”*¹¹⁴

¹¹⁴ Escobar, T. *El Mito del Arte*, Ibíd..., p 137-138

-Por todo ello, tampoco el arte naïf es un estilo, ni un movimiento, ni marca tendencia; en tanto que las manifestaciones artísticas populares están destinadas a un colectivo pero sus creadores se expresan con mano independiente, pueden surgir también así artistas naïf dentro de los entornos rurales que se distancien de las creaciones populares y que desarrollen su talento en el anonimato, creando obras únicas que no pueden ni enmarcarse dentro de un estilo ni crear tendencia.

-En la línea en que diferencia Hauser el *arte del pueblo* del *arte popular*, el arte naïf tampoco se enmarca en estas posiciones y por tanto merece un punto y aparte en su estudio. Como hemos visto, en los continentes sufridores de las antiguas colonias, el arte tribal originario se expresa en un nuevo hibridismo condicionado por el consumo turístico, poco centrado en cuestiones artísticas. Sin embargo, unos pocos artistas que forman parte del pueblo y que surgen del pueblo saben transmitir ese *arte del pueblo* a través de su propio prisma de interpretación, creando obras que unos pocos amantes del arte saben valorar: atendiendo a la naturaleza del consumidor, a este perfil de creador se le puede calificar de artista.

Aclarados estos puntos y volviendo al planteamiento que nos ocupa, debemos redefinir por tanto, la obra de Fernando Roche según estas definiciones. Si bien es cierto que nos encontramos ante un artesano que empezó desde su infancia creando platos de barro, su inquietud por conocer nuevas formas de expresión le llevaron a crear esculturas de enorme expresividad con un lenguaje muy propio. Si como hemos visto, la consideración de lo que es arte dentro de los canales de producción contemporáneos se construye en relación a su contexto, lo creado en espacios rurales debe considerarse del mismo modo arte si se presenta ante el público dentro de un contexto sociocultural que lo reformule (museo). Es el caso de la obra de Roche en tanto que su obra fue mostrada al público en galerías y forma parte de las colecciones de prestigiosos museos de arte Naïf.¹¹⁵

Asimismo, debemos reflexionar sobre cómo el contexto influye en la obra del artista. La obra de Fernando se ha desarrollado en un medio que ha condicionado su obra (temática, materiales, etc.), y sin el cual no puede entenderse en profundidad el

¹¹⁵ Ver apartado 5.1 de la presente investigación.

significado de la misma. La obra de Fernando es reflejo del mundo rural, un contexto que, si se desconoce, no podremos entender en profundidad la riqueza de su producción (temática y técnica son claros ejemplos de ello). Este hecho hace especialmente únicas sus creaciones: pocas veces se podrá disfrutar de una obra artística nacida en entorno rural, en el mundo del labriego, que expresa la mentalidad del hombre de campo, las costumbres y tradiciones de los pueblos y que además ha surgido en el corazón de ese legado cultural de la España de los oficios, hoy prácticamente desaparecida y olvidada. En la medida en que el arte es también reflejo de un determinado marco sociológico, la obra de Fernando es un ejemplo fehaciente de ello: el mundo rural y el del oficio, dos mundos estrechamente relacionados se erigen como vestigio de ese pasado y cobran sentido a través del arte. Y, como ocurre cuando se trata de artistas que provienen del arte popular, sus espacios vitales se convierten de facto en un verdadero museo etnológico: el corral, el taller, la antigua nave de cacharros, las herramientas y utensilios de labranza, los hornos, el huerto, la rueda del carro... etc. Infinidad de posesiones acumuladas a lo largo de los años son testigos de toda una vida, de ochenta años de historia moderna, de siglos de costumbres y tradiciones, ahora transmutado en arte: este legado conservado celosamente en algunas humildes casitas de nuestra península cobra un nuevo sentido con la obra de este autor.

En lo que al concepto función se refiere y en un intento por analizar la obra de Fernando a través del sentido utilitario del objeto creado, es interesante destacar que en Fernando coexisten dos identidades interconectadas pero enfrentadas a la vez, la de alfarero y la de artista: él mismo se desdobra en una doble identidad, la creadora - Fernando se defiende desde el sentido decimonónico de las Bellas Artes, como artista autónomo (cuando nos habla de sus esculturas, de los discursos que a través de ellas trasmite y de las lecturas que han alimentado su espíritu creador-) y la productora, (la destreza del oficio -expresada en la técnica del modelado, el torno o la cocción del barro-, y el coste del cacharro -cuando nos habla de su producción y venta-). Nos encontramos así con intenciones claramente diferenciadas en Fernando: en un caso el artista busca expresar su visión del mundo a través del discurso artístico y en el otro su principal preocupación es elaborar adecuadamente

los cacharros para que sean útiles a una finalidad (guardar alimento, cocinar, etc...). En este sentido, si aplicásemos principios analíticos amparados en el binomio *estética vs. función*, la obra de Fernando no plantearía ninguna discusión entre si debe considerarse arte o artesanía pues, en este caso, es el propio artista el que construye conscientemente dicha diferenciación, algo que también se refleja en el resultado final de su trabajo.

La función prima en la producción de cacharros pero en las esculturas, la forma convive con el discurso que encierra la obra: *estética y poética* se unen para crear ese producto develado del que nos habla Ticio Escobar. Y si, como señala este autor existen “*dos grandes desafíos que los sectores populares enfrentan hoy: por un lado, el de articular políticamente sus posiciones en proyectos orientados a la construcción de lo público; por otro, el de afirmar su diferencia cultural*”¹¹⁶ la obra artística de Fernando tiene una función sociocultural importante: no hablamos de objetos-utensilio pero sí de esculturas cuya riqueza reside en su significado transversal. El legado de Fernando enriquece y da forma a una identidad local (Navalcarnero); reafirma esa “*diferencia cultural*” que hoy día legitiman los organismos públicos para consolidar las raíces de sus pueblos y naciones.

Si efectivamente todo arte responde a un fin originario del creador, la obra de Fernando es -como apunta Francastel- *vehículo de la ideología de su tiempo* en cuanto que la obra de Fernando expresa discursos críticos sobre los abusos del hombre moderno desde la mentalidad y el sentir de un hombre de campo. En la temática de su obra vemos episodios de guerra civil, el cambio hacia la democracia y el surgimiento de la actual sociedad de consumo, pero los temas trascienden más allá de la crítica fácil: el autor hace un ejercicio de revisionismo cuando alude a la historia y a la crisis de los valores en nuestra sociedad.

Por otra parte, es interesante destacar el porqué y cómo se produce en Roche ese salto productivo de la alfarería a la escultura. Este simple hecho confirma sin duda la intención de un artista de crear una obra de identidad más compleja. Nadie

¹¹⁶ Escobar, T, *Ibíd.*, p10

cuestiona que Roche sea un alfarero en la medida en que fabrica cacharros, pero cuando crea escultura, debemos hablar de un Roche artista.



A. Macetas. Taller de Roche.
Navalcarnero 2009



B. Botijo Adornado



C. Pieza primitiva

Una vez aclarada esta cuestión, debe tenerse en cuenta que, en la medida en que estos dos mundos de creación no parecen, como hemos visto, estar tan separados, es interesante destacar algunos rasgos que vinculan ambas formas de crear. Fernando Roche nunca llega a abandonar la práctica del torno (ver foto del taller, figura A) algo que implica que llegan a convivir producción artesanal y artística en un mismo espacio y tiempo: modela sus esculturas sobre la mesa del taller y bajo ella, hace girar la rueda con la que levanta el barro de sus pucheros. Quizá este hecho explique que muchas de sus obras de alfarería puedan entenderse como exponentes de ese arte popular del que nos habla Escobar (ver Botijo adornado, figura B) porque, aún siendo producciones atadas a su condición de objetos de uso, se puede percibir en ellas una búsqueda estética y creativa del autor en su decoración y sus añadidos ornamentales. Pero frente a estas creaciones, existen un tercer tipo de piezas que expresan un mundo simbólico más complejo (ver figura C), un preciosismo en el detalle que responde a un discurso construido: en futuros apartados de la presente tesis abordaremos la fisonomía de la obra artística de Roche y veremos cómo existen abismos entre sus creaciones artesanas y sus esculturas naïf. Cabría decir entonces que algunas de las creaciones de Fernando se inscriben dentro de su producción alfarera sin que esto implique que puedan considerarse parte de su producción artística por estar a caballo entre *función-utilidad* y *creación-abstracción*.

Atendiendo a estas consideraciones, el arte de Fernando Roche no está exento de ese gusto por el preciosismo estético: el *Roche artista* parte de sus raíces artesanas y de sus conocimientos del oficio para modelar sus esculturas de barro, y como hace con sus vasijas y botijos, las decora alegremente con motivos florales para enaltecer la belleza formal. Este gusto por la ornamentación le ha llevado a crear incluso piezas desmontables (ver Nacimiento y detalles) presente en muchas de sus esculturas: cuando el barro está tierno Roche hace las oquedades donde posteriormente irán las pequeñas piezas, coloreadas o esmaltadas, y que colocará a su gusto. Unas veces más narrativas, otras más simbólicas, las esculturas de Fernando expresan una inclinación kantiana hacia una actitud estético-contemplativa: embellecer la obra de arte es privilegio del creador intencionado.



D. Nacimiento

Por todo lo dicho, no toda la artesanía que produce Fernando cabe interpretarse exclusivamente como objetos de uso, así como sería también un error circunscribir la obra escultórica de Roche en el marco de la creación artesana. En este sentido la historiadora del arte Natacha Seseña, dedicada por entero al estudio de la cerámica popular en España, expone en un artículo publicado en 1982 cómo la obra de Roche se distancia tanto de las creaciones del artesano como de las del arte popular: *“Roche es un naíf auténtico y como tal tiene un concepto romántico e*

idealizado de su obra. Debe ser estudiado como un caso aparte, ya que la manifestación artística que Fernando Roche representa –el neo-primitivismo– no tiene tradición y tampoco forma escuela: nace y muere con el artista. Es el creador de un estilo sin seguidores ni discípulos (...) para él todo es nuevo y lo descubre a cada paso. En esto, precisamente se diferencia del artesano popular que fabrica modelos heredados de sus antepasados, que quizás él modifique pero dentro de un cuadro ya existente”¹¹⁷

Fernando ha desarrollado esa habilidad, esa rutina de producción artesanal que subrayaba Santayana y que quizá le pueda estar influyendo en su forma de producción artística: resulta interesante observar que Fernando vuelca su atención en determinadas temáticas y asimismo en determinados personajes, ya sean mitológicos, religiosos o históricos. Con esto me refiero al hecho de que su creación está marcada por la reproducción de determinados personajes, de modo que cada obra es una y múltiple a la vez: ha creado muchos Sócrates, Quijotes, Cristos y un largo etcétera de personajes asombrosos que nos lleva a cuestionarnos hasta qué punto su forma de producir mecánicamente en el alfar ha influido en la forma de aplicarse en la creación artística. Puede parecer en apariencia que Fernando hace uso de un patrón estético a modo de plantilla, que repite esculturas como el que produce en cadena, pero lo cierto es que esta característica formal reafirma el carácter identitario de los personajes creados: esas aparentes similitudes formales responden a una compleja relación de significados, a la vez, sencillo código simbólico que hace alusión a las hazañas del personaje, sus rasgos propios y su discurso. Aún cuando Fernando realiza varias piezas sobre un mismo personaje, *“cada pieza hecha a mano por un artista popular suele incorporar, aunque fueren mínimas, variaciones propias, pero es evidente que aún las piezas hechas con moldes pueden ser consideradas obras de arte, en la medida en que sus fuerzas tengan la potencia para expresar y renovar contenidos sociales”¹¹⁸.*

¹¹⁷ Seseña, N. *La Escultura Naïf del Alfarero de Navalcarnero*, Miscelánea del Arte, Ed. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1982

¹¹⁸ Escobar, T. *Ibíd.*, p 69

Esta reiteración de personajes en cualquier caso no afecta a la autonomía estética de cada una de las esculturas porque ninguna de ellas forma parte de una *tirada* de producción, no se ha utilizado ninguna plancha o molde y tampoco responden al mismo *formato*: a tenor de la intención del autor, cada creación necesitará de sus variaciones. En el apartado fotográfico impreso y anexo al catálogo digital exponemos varios ejemplos de *Sócrates*, *Esculapios* y *Júpiter* que ilustran lo que aquí exponemos (figuras de la nº 1 a la 8¹¹⁹).



Detalle de la mesa de trabajo de Roche

Siguiendo las reflexiones de Santayana, quizá debamos considerar todo elemento transformado por el hombre como una nueva dimensión de realidad: la del utensilio devenido arte; “...el rastro de un hombre denota aquel tipo de acción útil por la que los objetos naturales se han transformado (...) En lugar de una huella, puede que encontremos una flecha; en lugar de una habitación desordenada un huerto bien cuidado (...) cosas que no desvelan hábitos del sujeto pero que descubren sus intenciones. Cuando un hombre da a la materia formas tan propicias, éstas resultan tan instrumentales para la Vida de la Razón como las que aquél adopta mediante la imaginación o la costumbre. Llamamos arte a toda aquella operación que humaniza o racionaliza a los objetos de ese modo”¹²⁰

¹¹⁹ ver en apartado de *Muestra Fotográfica de Catálogo* de la presente tesis, p 310 a 316

¹²⁰ Santayana, G. La Razón en el arte y otros escritos de Estética, Cap I, p 3

PARTE II

FERNANDO ROCHE Y EL CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE SU OBRA

Introducción:

En esta segunda parte de la investigación trato de exponer en tres capítulos cuál es el fundamento de la obra de Roche y el porqué de su importancia.

Para ello abordo en un primer apartado aquellas cuestiones relacionadas con el contexto histórico en el que nace el término *Naïf*, tanto en su relación con la vanguardia y con los movimientos artísticos más significativos del siglo XX como sus rasgos estilísticos más destacados. En un segundo capítulo me refiero al mercado del arte y a la importancia de valorar el Naïf desde planteamientos más adecuados a su naturaleza y contexto cultural. En relación con lo expuesto en los capítulos anteriores desarrollo el tercero, que dedico por entero a la figura de Fernando Roche, su vida, su obra y su conexión con el mundo Naïf, con el fin de mostrar la idiosincrasia de su persona, sus cualidades como creador y el interés histórico-artístico que tienen sus esculturas.

5 CAPÍTULO III. El Primitivismo y el siglo XX. El arte Naïf

Introducción:

Me gustaría empezar este capítulo con una entrañable anécdota que ilustra algunas de las cuestiones que desarrollo en este apartado. Recuerdo con mucho agrado el primer encuentro que mantuve con el escultor Feliciano Hernández aproximadamente un año antes de que las autoridades municipales de Navalcarnero inaugurasen el museo en honor a su obra, un espacio al aire libre con valiosa muestra del legado cultural de este artista que ha formado parte de la historia de este pueblo, ahora una próspera localidad. Es precisamente este artista el que, desde niño, conoce a Fernando Roche, su alfar y su mundo de cacharros y pucheros. La estrecha amistad que les une ha crecido vinculada a la evolución creativa de Fernando, desde sus primeros intentos artísticos con pequeños árboles de barro, flores y animales hasta sus figuras de filósofos y personajes literarios¹²¹ de mayor tamaño.

Feliciano vio en Fernando al artista *primitivo*, entendido como un creador que manipula el barro impulsado por la misma necesidad de expresarse, de canalizar su otro yo de forma autónoma, ajeno a toda tendencia de mercado, aislado del mundo que le rodea; el carácter huidizo y excluyente de este artista es sin duda una constante en su personalidad. Fernando vive una vida tranquila, apartada del mundo del arte y de sus tendencias, en una sencilla casa familiar: la vida de Fernando se condensa dentro de los muros de su corral. Comenta Feliciano: “*no ha salido de allí! Si cuando yo lo llevé a la exposición, que le hizo Amparo, no quería ir: “No! tú vas, te meto en el coche y vas” (...) Claro, fui a recogerle, le metí en el coche, no recuerdo si fue su hermano, y cuando pasábamos por Móstoles (...) me pregunta qué pueblo era ése. Es decir, ¿no había salido de Navalcarnero en muchísimos años!*”¹²²”

¹²¹ Ver apartado 10, Capítulo VIII de la presente tesis

¹²² Entrevista a Feliciano Hernández, 2010

El parecido formal de las obras de Fernando Roche con el arte indígena de América y con los relieves medievales es asombroso; tal y como apreció el mismo Feliciano, su simbolismo es muy similar al de las esculturas de estilo Románico.

De aquí arranca nuestra reflexión sobre el primitivismo, concretamente sobre el primitivismo naíf de Roche. Encerrado en su espacio, Fernando trabaja con el entusiasmo de un niño, almacena las creaciones en su corral y se excluye del mundo: Fernando es un primitivo entre modernos. Pero si decimos esto, ¿a qué nos referimos realmente? El término *primitivo* no es muchas veces entendido adecuadamente y esto se debe en parte porque su significado arrastra, desde los orígenes del colonialismo, connotaciones peyorativas e imprecisas.

Ciertamente, este término no ilustra la realidad social de nuestro siglo XXI aunque debo decir sin embargo que el calificativo de “*primitivo*” puede resultar útil para referimos a ese sentir más ronco, duro, voraz, sin filtros, que aflora apasionadamente del interior del artista que, de forma autodidacta y casi sin medios, es capaz de transmitir en sus creaciones. La obra resultante es expresión de un conjunto de discursos complejos cuya representación pictórica, aunque en apariencia primaria y elemental, es reflejo de un universo de símbolos y relaciones. Artista y entorno se fusionan porque, sin duda, el mundo de símbolos que el artista refleja en su creación es resultado de un modo de vivir y de entender su realidad circundante.

El significado del término “primitivo” ha sufrido modificaciones en los últimos siglos; como ocurre en el lenguaje, el significado de la palabra se define en relación con el contexto histórico y socio-cultural en que es utilizada y en el que se inscriben sus referencias.

Quizá por ello a muchos de nosotros nos parezca inadecuado referirnos hoy en día al arte románico del medioevo como “primitivo” pero lo cierto es que “*estuvo asociado en otras épocas a las antiguas vasijas griegas, la pintura del Quattrocento y el arte tribal*¹²³”. A principios del pasado siglo XX y dentro del marco europeo hubo un intento de hacer resurgir el arte románico como expresión de nuestras

¹²³ Gombrich, E. H, *La Preferencia por lo Primitivo. Episodios de la Historia del Gusto y el arte en Occidente*, Debate 2003, p 9

raíces culturales romano-bizantinas y cristianas. La exposición que se presentó recientemente en Madrid, *El Esplendor del Románico*¹²⁴ refleja precisamente cómo dentro de nuestras fronteras también se produjo esta revolución estética: “*Siguiendo la estela de otros puntos de Europa, el estudio del arte románico en Cataluña se gestó en el rico y dinámico contexto cultural del 1900 (...) En aquel marco cultural e institucional (...) se gestó el actual Museo Nacional d’Art de Catalunya (MNAC) y se forjó el núcleo básico de una de sus colecciones más reconocidas, la de arte románico*”¹²⁵.

Por otra parte y “*en términos generales, la acepción <<primitivo>> se ha utilizado, al menos desde el siglo XIX, para diferenciar las sociedades europeas contemporáneas y sus culturas de otras sociedades y culturas que se consideraban, entonces, menos civilizadas (...) Sin embargo, a finales (...) se extendió a las culturas de Egipto, Persia, India, Java, Perú y Japón, a los objetos de las sociedades que se consideraba que estaban más cerca de la naturaleza*”¹²⁶

Efectivamente los colonizadores utilizaron esta expresión para referirse a todo lo proveniente de tierras más allá de las fronteras de Occidente y consiguientemente a todo lo creado por aquellos indígenas ajenos a los avances de la industria que vivían de forma muy primaria en una relación de simbiosis con la naturaleza. Como ya he comentado en apartados anteriores, el auge en la industria y el comercio de una mayoría de naciones europeas estuvo estrechamente relacionado con la colonización y el desarrollo del mercado exterior de productos manufacturados y de materias primas. Los inicios de la salvaje colonización del XVIII se remontan al descubrimiento de América, y lo que en un principio se reducía al “*cultivo de la tierra en terrenos sin explorar –o explotados por tribus consideradas inferiores-*”¹²⁷, acabó desembocando en una lucha sin tregua por el dominio mercantil y territorial. La realidad colonial de la segunda mitad del XVIII y que se

¹²⁴ Fundación Mapfre, Sede Pº Recoletos 23, Madrid. Exposición inaugurada el 9 de Febrero de 2011 y abierta al público hasta el 15 de Mayo de 2011.

¹²⁵ *La Fundación*, Revista- Fundación Mapfre, n º13, Ed. Mapfre, Madrid, 2011, p 22

¹²⁶ Harrison Ch, Francina, F. y Perry, G. *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Editorial Akal, Madrid, 1998, ver Perry, G, *El Primitivismo y lo Moderno, cap I*, p 9

¹²⁷ Hez. Sandoica, E. *El Colonialismo (1815-1873). Estructuras y Cambios en los Imperios Coloniales*, Ed. Síntesis, 1992, p 15

alarga hasta el siglo XX, refleja cómo la ambición por enriquecerse conduce al expansionismo exacerbado y al dominio sin precedentes de territorios de medio mundo por parte de aquellas naciones europeas tecnológica y militarmente más fuertes. Los colonos se configuran en poco tiempo como “*un círculo de extranjeros de determinada nacionalidad o pueblo, insertos (...) en una comunidad ajena, y políticamente distinta*”¹²⁸, y el cada vez más descontrolado fenómeno de la emigración europea fomenta la puja por la supremacía cultural, las desigualdades sociales, los prejuicios raciales y la sobre-explotación de los recursos naturales.

En un principio, los ciudadanos “civilizados” no vieron en esta forma de dominación algo negativo, más bien lo contrario; el ciudadano medio occidental, cristiano y de raza blanca no estaba dispuesto a que su civilización conviviera con algunas culturas en las que se practicaba el canibalismo, y cuyas creencias religiosas aceptaban el sacrificio humano y la poligamia. Por otra parte, las fisonomía de los individuos de muy distintas razas estimularon el desarrollo de investigaciones en el campo de la medicina y la antropología; el surgimiento de nuevas teorías sobre el origen del hombre y su evolución decantaron paulatinamente en interpretaciones de índole discriminatorio y racista que fueron potencialmente peligrosas cara a conflictos sociales como la esclavitud, un comercio enormemente lucrativo durante el XVIII y que se amparó en supuestos principios científicos que justificaban la supremacía de la raza blanca sobre las demás. Estas interpretaciones hicieron que se considerase a los autóctonos como “salvajes” a los que había que instruir en las normas sociales y principios morales de las civilizaciones avanzadas. Como el mismo Gauguin nos relata en sus cartas “(los indígenas) *siempre están cantando, no roban nunca –mi puerta nunca está cerrada– no cometen asesinatos. Puede describirseles con dos frases tahitianas: Ia orana, buenos días, adiós, gracias, etc., y Onatu (me da lo mismo, qué importa, etc.) ¿y les llaman salvajes?*”¹²⁹

Así pues, tanto el procedente de las colonias como el arte medieval fue considerado primitivo, y no fue por casualidad porque compartían peculiaridades

¹²⁸ Hez. Sandoica, E. *Ibíd.*, p 15

¹²⁹ Gauguin, P. *Escritos de un Salvaje*, Debate, Madrid 1989, p 57.

importantes: son artes ajenos a la industrialización, con fuerte conexión con el mundo de las artesanías y con fuerte carga simbólica.

En las mismas décadas y en el mismo corazón de occidente se dieron las primeras críticas contra el colonialismo y la sociedad del desarrollo, las más feroces dentro de los sectores del arte y en el seno del mundo intelectual¹³⁰ y no es de extrañar que este sentido de lo *primitivo* se ampliase: los románticos también calificaron de *primitivos* a los campesinos y gentes sencillas que vivían modestamente en el candor del hogar y la familia, apartados del mundo enfermo de las ciudades sin más pretensiones que las que proporciona la vida cotidiana del esfuerzo del trabajo de campo.

Pensadores y filósofos influyeron notablemente en la mentalidad de estos artistas reaccionarios; Herder por ejemplo, defendió la *“relación entre la gente sencilla y un tipo de expresión más directa o purificada”*- y entendió la cultura popular *“como testimonio de un tipo de creatividad innata”*¹³¹. Por otra parte, ya se valoraba entre los románticos el sentido de improvisación como uno de los rasgos más sobresalientes de la creación, así como otros caracteres motivados por esa misma espontaneidad como el de la naturalidad o la ingenuidad: *“...Ya Herder subrayaba que la “poesía natural”, al contrario que la poesía artística, era una manifestación espontánea, inconsciente e ingenua del pueblo, el cual canta como los pájaros y crece y florece como las plantas. Lo más valioso de la poesía artística es, por eso, también para el romanticismo aquellos rasgos de espontaneidad e ingenuidad que parece tener en común con la poesía del pueblo”*.¹³²

El mundo rural fue el icono del que se sirvieron muchos artistas para referirse a los valores más puros del hombre, de tal forma que se sucedieron agrupaciones de artistas a lo largo del continente europeo con intención de ensalzar los verdaderos valores del ser humano (bondad, sinceridad, en definitiva humanidad) a través de una expresión formal más cercana a lo primitivo.

¹³⁰ Este posicionamiento de las instituciones y de los ciudadanos fue el que posteriormente los estudios antropológicos calificaron de *etnocentrista*. Ante esta actitud se sucedieron las primeras críticas a lo largo del primer tercio del siglo XX, extendiéndose prácticamente a todos los ámbitos de desarrollo y de las ciencias sociales.

¹³¹ Perry, G, *Ibíd.*, p 10

¹³² Hauser, A. *Introducción a la Historia del Arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, p393

En verdad, la Bretaña francesa fue un punto de encuentro importante. El turismo que se generó en la zona evidenció que existían diferencias cada vez mayores entre el modo de vida rural y el de las grandes urbes, y este hecho fue alimentado y exaltado por los pintores; los ritos y costumbres de las gentes de los pueblos fueron representados en cuadros que luego se exponían al público en los salones. Inevitablemente, esto ayudó a la construcción paulatina de un mito de lo primitivo: muchos de los ritos religiosos y antiguas ceremonias representados en los cuadros, además de convertirse en un atractivo turístico, afianzaron la idea de lo primitivo entendido como el de la vida de unas gentes sencillas cuyas costumbres y tradiciones seguían atadas a una religiosidad profundamente sentida y humana.

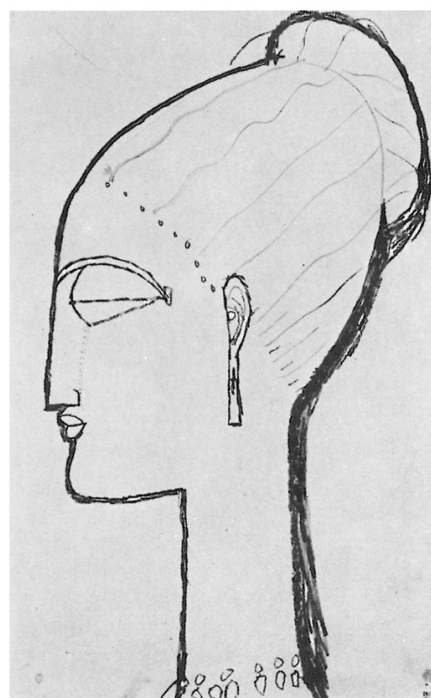
Gauguin y Emile Bernard fueron dos de los artistas más destacados de este movimiento crítico; no dudaron en trasladarse al centro neurálgico del turismo de la zona, Pont-Aven, y como sus colegas contemporáneos habían hecho, también se impregnaron de la magia de lo rural, construyendo entorno a lo bretón el mito de la reminiscencia de un pasado del hombre más puro y auténtico.

En una línea de actuación parecida y aproximadamente por las mismas fechas, grupos de jóvenes artistas alemanes se trasladaron a pequeñas villas apartadas para canalizar sus críticas contra la modernidad a través de sus manifestaciones artísticas. En Alemania el desarrollo de la industria pesada fue especialmente acelerado disparando el crecimiento urbano, fomentando una emigración en masa a las ciudades y despoblando casi por completo las zonas rurales en tan sólo dos décadas. La crítica contra la modernidad que se inicia principalmente en los sectores intelectuales proclama una vuelta hacia valores morales y religiosos que ven reflejados en las gentes del campo y en su estilo de vida, principios y valores que además afianzan y ensalzan los rasgos culturales de un auténtico pueblo alemán cuya identidad nacional necesita ser reforzada tras su definitiva unificación territorial en 1871.

Aunque son muchos los grupos de pintores que se trasladan a los pueblitos, la comunidad creada en Worpswede es una de las más destacadas. Lo más interesante en relación con el sentido de lo primitivo viene dado en este caso por la temática y el tratamiento: se entiende por primitivo no sólo a la vida de campo, sus gentes y sus costumbres, sino también a las raíces culturales de un pueblo. A

diferencia de los artistas franceses, la estética de los cuadros -entre otros- de Fritz Mackensen y Heinrich Vogeler, sigue -aunque de modo muy distinto- la estela romántica de artistas alemanes precedentes y la del realismo francés (Courbet principalmente).

En lo referente a las obras entrantes de las colonias, éstas enriquecieron y ampliaron el significado de lo primitivo; los movimientos artísticos de finales del XIX y principios del XX se nutrieron de las creaciones indígenas y tribales que acabaron por ser asimiladas y valoradas como arte. Las creaciones africanas, americanas y orientales constituyeron para muchos artistas occidentales una excelente herramienta de choque contra la industrialización y la deshumanización del hombre moderno por todo lo que en sí representaban: pureza innata y calidad de vida del hombre.



Estudio Cabeza de perfil. Modigliani¹³³

Aunque la teoría del *buen salvaje* se remonta a la Edad Media y al Renacimiento, este gusto por lo primitivo se vio reforzado por la obra de Jean Jacques Rousseau, tal y como evidencia en sus cartas Gauguin: “*aquí la educación de Emile se realiza a plena luz, la que ilumina, adoptado voluntariamente por alguien y adoptado por toda la sociedad. Sonrientes, las muchachas, libremente, pueden dar a luz a tantos Emiles como quieran*”¹³⁴.

Ciertamente y desde la conquista de América, lo salvaje había estado asociado a la vida de los paraísos perdidos, espacios donde no existía la esclavitud del trabajo y la naturaleza exultante ofrecía con gratuidad sus frutos; un Paraíso donde no existe el concepto de pecado. La obra de Rousseau retoma esta idea y

¹³³ ver Millán del Pozo, G. *Modigliani Inédito; Tras las huellas de su Estilo*, UCM, Madrid, 1989, p 211

¹³⁴ Gauguin, P *Ibíd.*, p 244

supone una influencia importante para los artistas de generaciones posteriores, como es el caso de Paul Gauguin.

No sin cierta razón, Gauguin es para muchos el ejemplo más claro de reinversión hacia lo primitivo, aunque sus colegas de oficio siguieron pautas de comportamiento muy parecidas: en nuestro imaginario cultural subyace el dramático caso del joven Vincent Van Gogh, un existencialista más romántico que moderno que encuentra en la pintura, aunque tardíamente, su medio para abrazar de lleno la problemática social del campesinado; su inadaptación y progresiva locura le conducen al suicidio sin llegar a conocer la recompensa de su esfuerzo. Como él, muchos otros pintores vivieron marginados de la sociedad, unas veces inducido por ellos mismos y otras involuntariamente como le ocurrió a Vincent.

5.1 El primitivismo y los Movimientos de Vanguardia

Me centraré inicialmente en la figura de Paul Gauguin, una personalidad controvertida que ayudó a construir la imagen del artista moderno y cuya obra y su visión de lo primitivo, supuso un punto de partida para los artistas inmediatamente posteriores. En la obra de este artista vemos la confluencia de las artes indígenas, las expresiones plásticas románicas, el sentir del campesino y sus tradiciones rurales y la construcción del mito del *Salvaje*; él mismo se ocupó de expresar su búsqueda de lo primitivo.

Aunque este artista nace en París y vive gran parte de su vida en Francia, es sin duda considerado el ejemplo más claro de *buen salvaje*: tras enrolarse en la marina y ejercer como agente de bolsa, es caso a parte entre sus contemporáneos pues abandona a su familia, su trabajo y todo su mundo para experimentar en sus propias carnes esa vida *auténticamente primitiva*. Aunque no se dedica a crear hasta las últimas décadas de su vida, su arte se ha erigido como el estandarte de lo primitivo en el mundo moderno y sus obras de valor incalculable son en la actualidad, referente indiscutible para entender los cambios que se producen en el seno del arte del siglo XX.

Sin duda alguna, Gauguin fue un hombre culto, instruido y refinado pero con un carácter difícil y complejo que le llevó a su total aislamiento y autodestrucción. Conoció en profundidad la sociedad parisina de entonces a la que tacha de hipócrita y carente de valores, y no duda en abandonarlo todo en pro de un aislamiento total del mundo, instalándose primero en la Bretaña francesa para conocer el mundo del *primitivo rural* y posteriormente en Panamá, la Martinica y Tahití para adoptar la forma de vida de las gentes de las islas: *“Aquí vivo con 100 francos al mes, yo y mi vahiné, una muchacha de trece años y medio; como puede ver, no es mucho, y con esto puedo comprar mi tabaco, jabón (...) ¡Y si viera mi instalación! Una casa hecha con hojas, con una ventana de taller; dos troncos de cocotero esculpidos en forma de dioses canacos, arbustos con flores, un pequeño cobertizo para mi coche y un caballo”*¹³⁵

Este pintor nace en 1848, tan sólo dieciséis años después que Manet: casi de la misma generación que los impresionistas, vive el auge de este movimiento y descubre en la obra de Cezanne, Degás y Manet a sus maestros. Por aquél entonces ya estaba sentado el movimiento realista y es indudable que Gauguin resume en su obra ambas tendencias. Sin embargo, se separa del impresionismo y del realismo por considerar que la imaginación está muy por encima; influido por Boudelaire, considera que es la imaginación del hombre lo que condiciona nuestra visión de las cosas, es decir, *“para Gauguin, las imágenes que la mente forma en presencia de las cosas (las percepciones visuales) no son distintas de las que proceden de la profundidad de la memoria, ni éstas son menos percibidas que aquellas(...) la imaginación no está situada más allá de la conciencia sino que la implica”* y entiende el color como *“ el resultado de una pura búsqueda intelectual (para hacerse) comunicación, mensaje. El problema ya no está en la cosa que percibe, ni en el modo de percibirla, sino en el comunicar un pensamiento mediante la percepción de signos coloreados.”*¹³⁶

Este artista no considera necesario pintar la realidad *in situ* como pretenden los realistas o los impresionistas, como tampoco entiende el color desde una lógica científica neoimpresionista (Signac o Seurat buscaban explicar la operatividad visual

¹³⁵ Gauguin, P., *Ibíd.*, p 117

¹³⁶ Argan, J.C, *El Arte Moderno, Del iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*, Akal, Madrid, 1991, p 116

pictórica y humana desde el plano científico) a cuyos artistas define como “*los jovencitos químicos que acumulan puntitos*”. Nos encontramos ante la encrucijada de situar la obra de este artista que, aunque critica estas tendencias estéticas, se sirve de ellas para abordar el plano formal de sus representaciones. Resulta complicado inscribirle en un movimiento concreto o en una tendencia definida, aunque sí llegamos fácilmente a la conclusión de que su obra se construye a través de signos visuales. En otras palabras, construye símbolos que transmiten conceptos.

En las mismas fechas en las que Gauguin creaba sus obras, el simbolismo ya era un movimiento literario complejo y había alcanzado su madurez. Este movimiento surge como reacción ante la crudeza con que se expresaban literariamente los naturalistas: un grupo de escritores opta por un estilo literario más metafórico, un lenguaje poético que a la vez exprese ese más allá desconocido que sólo los más sensibles son capaces de captar¹³⁷. La obra de Flaubert y el “*Manifiesto del Simbolismo*” de Moréas son referencias literarias de esta tendencia al igual que Odilón Redón se puede considerar una referencia en lo pictórico (sus pinturas sintetizan la anticipación del simbolismo al surrealismo en tanto construcción pictórica de lo no real, del mundo del subconsciente y del sueño).

Redón no había dejado indiferente a Gauguin el cual llegó a expresar su admiración por este artista en la medida en que reflejaba en su obra la anteposición de lo imaginativo a lo sensible: “*Es un soñador, un imaginativo. Si se examina la obra de Redon, apenas encontramos la huella del <<monstruo>> no más que en las estatuas de Notre-Dame. (...)En toda su obra no veo más que un lenguaje del corazón, muy humano y nada monstruoso*”¹³⁸

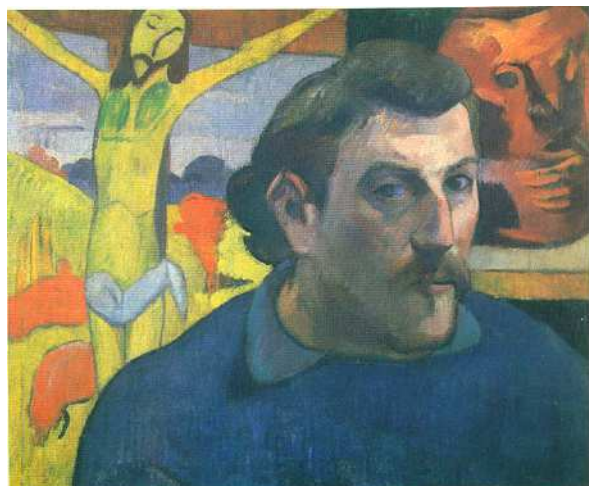
Aplicado al plano artístico, el simbolismo incide en la idea de que la obra es una construcción de signos que develan significados más allá de la realidad de lo que percibimos, pero que paralelamente son más reales que la realidad misma por proceder de nuestro interior. La obra de arte es un todo simbiótico entre lo *observable* en la naturaleza y lo subjetivo *oculto* en nosotros; es un juego de

¹³⁷ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, Tomo LVI, p 351

¹³⁸ Gauguin, P, *Ibíd.*, p 45 y ss

símbolos que expresa lo que hay de realidad y espiritualidad en las cosas y en el ser humano. En innumerables autorretratos de Gauguin observamos ese gusto por la utilización de símbolos para transmitir su cercanía hacia lo primitivo.

En su *Autorretrato del Cristo Amarillo* se representa así mismo junto a dos piezas primitivas: a su izquierda coloca un Cristo para hacer alusión al sufrimiento del artista (aludiendo al dolor de Cristo) y a la derecha coloca una vasija-tabaquera que alude al ser salvaje que lleva dentro. Lo espiritual y lo terrenal pujan en su interior y no es casualidad la elección de los símbolos: la pieza de barro la había modelado él mismo y el Cristo Amarillo respresenta al cuadro homónimo que el mismo pintó con anterioridad y donde “*el primitivismo consciente del estilo y los amarillos omnipresentes nos inclinan a pensar que Gauguin tenía en mente los retablos italianos <<en pan de oro>> de los siglos XIII y XIV*”¹³⁹.



Autorretrato del Cristo Amarillo.1889-90.Gauguin¹⁴⁰

Para la realización de este cuadro se había servido de una talla de madera del siglo XVII de una capilla de Pont – Aven; lo mismo se puede decir de otros autorretratos como *El Cristo Verde* (también conocido como *El Calvario*) o el retrato de *La bella Ángela*.

Conocidos críticos de la época defendieron el simbolismo como la forma más auténtica de creación y no tardaron en ver en la obra de Gauguin un icono del nuevo arte: me refiero a George Albert Aurier y Maurice Denis. Sus artículos son referencias a la intencionalidad de buscar formas de expresión más adecuadas a la nueva realidad del hombre, frente a las del naturalismo o el realismo todavía imperantes; Denis, fundamenta una teoría en la que lo más importante para el artista es expresar sus sentimientos y emociones, algo que necesita de signos y símbolos para su representación.

¹³⁹ Vance P, *Gauguin*, Trad. de Fabián Chueca, Ed. Debate S.A, Madrid, 1992, p 84

¹⁴⁰ Ver lámina 19 en *Paul Gauguin*, Ed. Polígrafa,Barcelona, 1995

Si es importante destacar el sentido del símbolo en la obra de arte, también lo es el sentido de lo decorativo. Ya he hablado en anteriores apartados de lo que entrañó la decoración con respecto al nacimiento del diseño en la industria, pero también debo decir que el sentido del concepto *decorativo* sirvió para calificar y justificar en cierta forma, la cuestión de lo estético de algunas vanguardias dentro del campo de las bellas artes. Efectivamente, en pleno modernismo, emerge el Art Nouveau un estilo decorativo basado en la ornamentación de cualquier elemento útil, ya fuera la fachada de un edificio o un mueble aparador. La sociedad del momento demandaba un estilo que representase el auge de la industria, y que a la vez se consolidase como moda o tendencia comunitaria a la que el arte va de la mano de la nueva industria de consumo. Sin duda este estilo exultante era reflejo del hedonismo empresarial y se caracterizaba por la utilización de líneas delicadas -de influencia japonesa-, de ritmos marcados por la curva y lo circular, cuyos temas, siempre relativos a la juventud, lo primaveral y lo natural expresaban el mundo del bienestar. Esencialmente decorativo, esta moda nace en las ciudades y se extiende al unísono por toda Europa: la Bienal de Venecia (nace en 1895) se convertirá en adelante en estandarte de las tendencias del modernismo, aunque acabará siendo París su centro neurálgico.

Es en esta línea en la que Denis utiliza el término *decorativo*: el modo armonioso con que determinadas composiciones agradan la visión de lo representado. Define a su colega Gauguin como decorador cuando explica el uso que hace el pintor de procedimientos pictóricos a los que denomina “*deformaciones decorativas*” que dan “*placer a la vista*”. No en balde, Maurice Denis no sólo traslada la crítica al papel sino también al lienzo, dejándonos obras donde se percibe sin duda sus impresiones sobre lo decorativo en el arte: se consolida un grupo, un cogollo de seguidores en torno a la figura de Gauguin y su obra entre los que destacan principalmente Maurice Denis y Emile Bernard entre otras cosas, por combinar la faceta crítica con la pictórica. Es importante este dato porque ilustra muy bien el concepto de agrupación que se tenía entre los artistas y que desemboca en el movimiento artístico, entendido como una mezcla entre compañerismo ideológico e inquietud investigadora.

Efectivamente, cuando Gauguin inicia en Pont Aven su nuevo arte de búsqueda, su construcción estilística de lo primitivo va más allá del sentido de figuración de sus predecesores realistas: hay un intento de volver al arte del pasado que responde a *“un motivo historicista, la recuperación de esa intensa expresividad del arte medieval; un motivo ético-social, la simplificación de la imagen, la expresión de sentimientos profundos, elementales, auténticos, (el sentimiento de lo sagrado, de la vida, del amor, de la muerte); un motivo decorativo, la reducción de la pintura a zonas de colores planas y armonizadas dentro de la rítmica grave de contornos*¹⁴¹”.

Gauguin busca un arte representativo de esa vuelta hacia los valores puros del hombre, pero la misma sociedad moderna no responde a esas inquietudes; su desconfianza con respecto a la pérdida de equidad del hombre moderno hace perecer sus ilusiones, situación que explica la huída del pintor a las colonias. Pero el poso de Gauguin será fundamental para las generaciones futuras de pintores, concretamente para los inmediatos expresionistas que continúan su andadura hacia una mayor síntesis y reinterpretación de la forma: *“Gauguin descubre el principio técnico de lo que será el Expresionismo. Lo denomina cloissonisme, aludiendo así al esmalte y a las vidrieras medievales, en que cada zona de color está delimitada por un borde metálico (cloison). El sentido de cada color depende de la expansión que tiene sobre la superficie, de la forma coloreada, de la relación-contraste con las demás, del modo en que absorbe y refleja la luz*¹⁴²”.

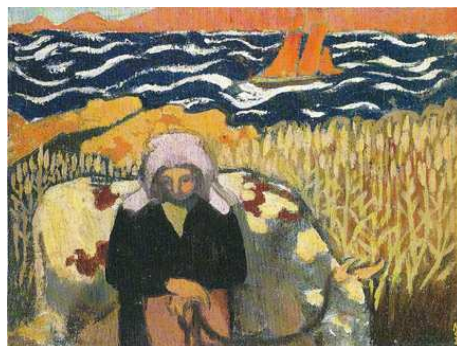
Así pues, el término de *arte primitivo* queda asociado a aquellas expresiones artísticas que, como los cuadros de Gauguin, están contruidos a partir de elementos *simbólicos* y *decorativos* sin dejar de lado el estudio *impresionista* del color: estas son las premisas del programa de los *nabis*, un grupo de artistas que se crea en torno a la figura de Gauguin y la teoría de Maurice Denis que defiende que el valor de un cuadro reside en su estructura misma (en la propia pintura por el

¹⁴¹ Argán, G. C, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*, Ed. Akal, Madrid, 1991, p 202

¹⁴² Argán, Ibíd., p 202

hecho de lo que es y no por el valor de lo representado). Aunque el grupo establece su sede en París, la mayoría de sus miembros ya se habían conocido en Pont-Aven: se distinguen Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Ker Xavier Roussel y Aristide Maillol entre otros.

Esta línea de investigación estilística fundamenta las bases de los fauves y los posteriores cubistas, aunque, si el estilismo de Gauguin influyó tanto en la concepción de lo primitivo en occidente, los personajes de sus cuadros contribuyeron igualmente a la construcción de lo *salvaje*.



Campesina con Vaca, 1893. M.Denis¹⁴³

La inclinación de este artista por lo femenino realzó los convencionalismos ya existentes sobre el concepto de “lo otro” referido a la naturaleza, a lo contrario del mundo civilizado. Esta idea que conoce sus inicios aproximadamente en el XVIII, se ve en las obras tanto de Millet como de otros realistas que utilizaron la figura de la mujer campesina para referirse al mundo rural; pero Gauguin superó sus representaciones bretonas de la mujer para acabar realizando cuadros cada vez más eróticos en los que la mujer tiene una evidente carga sexual que fomenta el distanciamiento conceptual entre lo masculino y lo femenino, sentando asociaciones positivas en el primer caso (lo masculino=civilizado) y peyorativas en el segundo (lo femenino: la naturaleza, lo salvaje, *lo otro*) acercándose a la *Eva* del pecado Original (ver láminas A y B)

Gauguin, al igual que sus contemporáneos, había bebido de las ideas románticas sobre lo femenino, la belleza, la naturaleza y un largo etcétera que desvirtuaba el papel de la mujer en la sociedad: desvalida y sumisa la mujer se realiza en todo su ser cuando es poseída por la vigorosidad de lo masculino, una visión que no admite distinciones entre los personajes dramáticos de la óperas de Wagner y las muchachas del pintor francés.

¹⁴³ver lámina 114 en *Gauguin y los orígenes del Simbolismo* (Expo. Textos de Solana G, Shiff R, Cogeval G, Jiménez-Blanco M.D. Edita Nerea, Museo Thyssen Bornemisza y Fundación Caja Madrid, San Sebastián, 2004)



A. *La Lujuria*.
Talla de Madera. 1890. Gauguin¹⁴⁴



B. *La Pérdida de La Virginidad*.
Óleo sobre lienzo. Gauguin¹⁴⁵

Al poco tiempo de morir Gauguin profundamente enfermo, los fauvistas hacen su aparición en el Salón de otoño de 1905 y aunque resultan rompedores en el tratamiento del color y la forma, son en cierta medida continuadores de lo primitivo, seguidores del legado que Gauguin y su grupo habían iniciado. El tratamiento de sus cuadros propició el calificativo de “fieras” aunque suscitó posturas encontradas entre los críticos; unos asociaron los trazos y pinceladas de Matisse a una carencia de aptitudes en el dominio de la técnica, llegando a comparar su obra con la *ingenuidad* y torpeza de un niño pequeño, otros se limitaron a calificar su agresividad de *bárbara* o primitiva, un arte basado en una forma de expresión más pasional, primaria, e instintiva. Si bien una parte del público y la crítica no parecía conceder tregua a la vanguardia creciente, los partidarios de este arte crítico se valieron de estas interpretaciones para conferir a estos calificativos un valor diferenciador con respecto al de etapas anteriores, la sofisticación al que habían llegado las bellas artes y su pérdida de los valores más auténticos del arte y del hombre: “lo bárbaro o lo naíf (...) eran utilizados tanto de una forma peyorativa como una justificación de la categoría innovadora de la obra¹⁴⁶”.

¹⁴⁴ ver en *Gauguin y los Orígenes del Simbolismo*, (Ibíd., p183)

¹⁴⁵ ver lámina 22 en *Paul Gauguin*, (Ed. Polígrafa, Barcelona 1995)

¹⁴⁶ Perry, G. Ibíd., p 57

nuevas tendencias, en poco tiempo, algunos de estos preceptos se vieron reflejados en los cuadros de los artistas *fauves* como *Matisse*: figuras desnudas en simbiosis con el medio natural, rodeadas de frutos, plantas, flores y aire puro.

No es de extrañar por tanto que se estableciera un paralelo entre esta *doctrina médica* y la expresión artística, algo que algunos críticos y literatos no tardaron en relacionar; de hecho esta nueva reflexión o si se quiere este nuevo enfoque se extiende a todo los ámbitos de la producción artística. El crítico André Gide exalta en su obra el gusto por lo natural y por aquellos impulsos humanos más puros y *bárbaros* relacionados con la experiencia física de las cosas. De hecho, algunos miembros del grupo de las *fauves* mantuvieron una relación estrecha con este crítico y con otros críticos y escritores de tal forma que es deducible que el interés de estos artistas por llamarse así mismos “*fieras*” tiene sus raíces probablemente en estas relaciones: al igual que Rousseau había sido clave en el XIX para retomar el concepto del buen salvaje, el concepto de *fiera salvaje* entendido como *bárbaro impetuoso* tiene su referencias en la obra de Nietzsche que marcó a las generaciones de principios del XX.

De entre el grupo de las Fauves¹⁴⁸, Matisse construye más claramente en sus obras la visión del individuo desinhibido que, carente de normas y valores, vive de forma primaria sin ataduras ni responsabilidades, como un *bárbaro* en el medio natural: Nietzsche defendía un individualismo y un anarquismo en que el hombre se manifiesta impetuosamente. No sin razón, los ciudadanos acabaron asociando las teorías estéticas de los artistas de vanguardia con el partido político anarquista: tanto la temática de sus obras como el tratamiento aluden a ese sentido de lo impetuoso y descontrolado del hombre, un rasgo que también define la actitud de lucha feroz que mantuvieron los anarquistas ante los escándalos políticos del momento. Es significativo de hecho, la adhesión del pintor Vlaminck al partido político anarquista; este artista fue quizá el único miembro activo de la causa política.

Si el naturismo y la obra de Nietzsche fueron capitales en el plano teórico-filosófico, en el formal, las creaciones coloniales marcaron las pautas estéticas de

¹⁴⁸ Matisse es quizá su máximo exponente, pero destacan otros como A. Derain, M. Vlaminck, G. Braque o A. Marquet

este movimiento que, de un modo más claro y contundente, acudió al arte tribal como herramienta para expresar conceptos modernos. Lo más interesante de la estética fauve es sin duda la alusión explícita de las máscaras africanas, aunque boga decir que la obra de los postimpresionistas había abierto caminos nuevos en el campo de la percepción artística y sirvió a los fauves de plataforma de inicio. Los jóvenes artistas como Matisse se vieron influidos por el arte de Gauguin, su peculiar tratamiento en los cuadros (así como temáticas bucólicas y pastoriles, la visión de lo femenino,...) y como había ocurrido con la obra del artista francés, acabaron calificando muchos de los cuadros fauvistas de decorativos, principalmente aquellos de temática paisajística.

Pero debemos incidir en este punto en el hecho de que este movimiento reinterpreta lo primitivo a través de postulados modernos: canaliza, a través de la estética de las máscaras y esculturas africanas los discursos del hombre moderno, de tal forma que acaba reconduciendo en la cultura occidental y en las Bellas Artes lo tribal como estética propia de vanguardia. Aunque se les acusó de copiar obras de arte pertenecientes a otras culturas, lo cierto es que la falta de referencias y de catalogaciones les facilitó a los artistas la tarea de apropiación de expresiones artísticas ya existentes, *“ellos dieron a conocer lo exótico o primitivo, redefinido según un código artístico occidental vanguardista. Además la ausencia de una iconografía o historia accesible de estos objetos les daba la posibilidad de que fueran absorbidos fácilmente por la cultura artística moderna”*¹⁴⁹.

La utilización de estas formas primitivas no sólo es resultado de una búsqueda investigadora de nuevas formas, también responde a una crítica hacia el gobierno francés en relación a su actuación en las colonias. Si bien es cierto que las mujeres de Matisse recostadas en la maleza son alegorías al buen vivir, las obras posteriores en que las deformaciones de la figura femenina son cada vez más evidentes y su actitud no es tan plácida ni reconfortante, más bien tosca, invitan a la reflexión sobre lo representado. En el primer caso la mujer es un objeto sexual evidente (en una línea parecida en la que Gauguin nos presenta lo femenino) pero

¹⁴⁹ Perry, G, *Ibíd.*, p 60

en el segundo caso, la falta de evidencia en pro de un primitivismo estético nada tiene que ver ni con lo exótico ni con lo sexual: la construcción de una imagen es más importante que el contenido de lo representado, que por otra parte no es ni femenino ni erótico, sino un *ente colonial* reinterpretado (el primer mundo ha distorsionado y destruido la esencia de lo primitivo colonial).

En relación con la precursora obra de Gauguin, la construcción que hacen los llamados pintores expresionistas de principios de siglo sobre lo primitivo es muy distinta: si el lenguaje simbolista de Gauguin es poético y onírico, los nuevo expresionistas utilizan la estética primitiva para construir un lenguaje vanguardista cargado de violencia y crudeza en un intento por hacer una crítica social más evidente. Ciertamente, Gauguin construye la realidad física (de los sentidos) desde la búsqueda de lo *“trascendente, que sólo puede entreverse en el símbolo e imaginar en el sueño. Desde este momento se establece la contraposición entre un arte comprometido (...) sobre la situación histórica y un arte de evasión, que se considera extraño y superior a la historia. Sólo el primero de ellos (la tendencia expresionista) plantea una relación concreta con la sociedad y, por tanto el de la comunicación; el segundo (la tendencia simbolista) supedita la comunicación al conocimiento de un código (precisamente el símbolo) que sólo unos pocos conocen.”*¹⁵⁰

La crudeza de las pinturas fauvistas nada tiene que ver con la estética de los cuadros de Gauguin, más volcada en la relación de símbolos que en la brusquedad del brochazo y la deformación grotesca de la forma: una nueva tendencia artística de vanguardia calificada de *expresionista* se consolida y supone para futuras promesas del arte las bases de un nuevo modelo de interpretación cuyo exponente formal es la reinterpretación-utilización del arte tribal.

Por otra parte y en la medida en que Gauguin, Munch, Ensor o Van Gogh habían sido pioneros en la lucha por la *Expresión* con mayúsculas no debe resultarnos extraño encontrar en los libros de arte la calificación de *expresionista* referido a esos rasgos estilísticos tan característicos como la deformación de las

¹⁵⁰Argán, Ibíd., p215

figuras, la intensidad del color y una aparente pincelada tosca y desordenada. En honor a la verdad, el calificativo de *expresionista* sirvió para referirse a la obra de todos aquellos artistas jóvenes algo posteriores a los citados, que influidos por sus predecesores utilizaron sus obras como plataforma de ideología crítica con la sociedad del momento, concediendo importancia al factor expresión-emoción, a tal punto, que el tema quedó supeditado al poder expresivo de las formas, los colores, las pinceladas y las texturas, llegando a cuestionar la figuración en pro de una total abstracción que pudiera expresar mejor sus inquietudes: en contraposición al impresionismo, los expresionistas defienden la construcción que hace el sujeto sobre la realidad de la materia. Frente al primitivismo de Gauguin, el de los expresionistas es reflejo de un auténtico compromiso social hacia la clase trabajadora, los marginados y el movimiento obrero de las fábricas, personas que vivían de cerca la mecanización del trabajo y la represión social de las clases dominantes. Lo primitivo expresa el intento de regresión hacia una sociedad más justa en la que los valores del hombre superen la dominación de las máquinas y los intereses económicos.

El expresionismo posterior a la Primera Guerra Mundial expresa una mayor inclinación hacia la abstracción, entendida como liberación del creador y del significado del objeto mismo: *“esta forma abstracta no tiene un vientre como el caballo, ni un pico como una oca. Si queréis subordinar un objeto a vuestra idea plástica, debéis cambiar o modificar, en general los límites naturales que os ofrece (...) el pintor tiene medios puramente pictóricos para “vestir” sus impresiones de la mañana sin pintar un gallo”*¹⁵¹

Siguiendo esta premisa, es deducible que tanto los fauvistas franceses (por extensión, las obras posteriores cubistas de mayor abstracción y síntesis) como sus contemporáneos alemanes del grupo de *El Puente* fueran tachados de expresionistas: *“en 1911, (...) la exposición de la secesión de Berlín incluyó una galería de obras designadas como de Expressionisten, todos ellos de París: Matisse y los fauves, además de Picasso en su manera precubista. En 1914 la etiqueta se puso a los artistas de Die Brücke y otros”*¹⁵².

¹⁵¹ Kandinsky, W. *La Gramática de la Creación. El futuro de la pintura*, Paidós, Barcelona 2000, p122

¹⁵² Lynton, N, *Expresionismo*, ver Stangos, N, *Conceptos del arte Moderno, del Fauvismo al Posmodernismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000, p 38

Aunque existen calidades formales muy similares y las fuentes teóricas de que bebieron fueron las mismas, sigue habiendo diferencias significativas entre las obras de los fauvistas y los expresionistas alemanes. El término *Expresionismo* propiamente dicho se ha “asociado a dos grupos de artistas informales: el de Dresde que se llamaba así mismo *Die Brücke* (El puente) (...) y los artistas de Munich que exponían gracias al patrocinio de un almanaque titulado *Der Blaue Reiter*” ¹⁵³. Ciertamente tanto las Fauves como estos grupos tuvieron su punto de encuentro en la obra de Nietzsche y en la obra del filósofo Bergson, y es indudable que las sensaciones de angustia y desasosiego que desprenden sus obras retratan la asfixia social imperante en la Europa prebélica. La obra de Nietzsche *Así habló Zaratustra* empezó a publicarse por entregas a partir de 1890 y los expresionistas de El Puente se sirvieron de sus principios para justificar sus posturas sobre el arte.

Nietzsche entendía que la conciencia-existencia del hombre sólo se realiza con una verdadera voluntad de vivir y con la destrucción de cualquier lastre del pasado histórico que constriñe el presente. Defiende la idea de un superhombre capaz de cambiar los principios caducos de una sociedad y de vivir sin Dios, con el impulso de una voluntad fuerte y autosuficiente. Esta visión nietzscheana del hombre *liberado* e independiente fue una de las razones que explica que los distintos grupos expresionistas no llegaran a constituirse como movimiento. Los manifiestos y escritos fundamentaron la nueva tendencia estética, pero sin duda el artista expresionista buscaba autenticidad mostrando su personalidad a través de una interpretación libre de la realidad: el cómo representarla se justificó a partir de estas premisas.

En el plano de la expresión plástica, los expresionistas alemanes también se inclinaron por el arte tribal africano y lo utilizaron sin duda para la creación de su híbrido artístico: en Dresde los alemanes podían disfrutar de un Museo Etnográfico propio, algo que ya estaba extendido por otras ciudades como Berlín o Hamburgo, en donde las exposiciones de este tipo de arte se sucedían cada vez con más frecuencia: la forma de federalismo alemán justifica las diferencias culturales entre

¹⁵³ Lynton, N, *Expresionismo*, Ibíd., p 37

las distintas ciudades, sus distintos ritmos y por supuesto, la competitividad entre ellas.

Fue en la ciudad de Dresde donde el grupo Die Brücke (El Puente) inaugura su primera exposición, precisamente en el momento en que los *Fauves* presentaban su obra en el Salón de Otoño de París. Los jóvenes estudiantes Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel o Emil Nolde, Pechstein y Otto Müller (aunque la permanencia de estos tres últimos fue irregular) son algunos de los más destacados. Tuvieron que pasar algunos años para que la publicación *Der Blaue Reiter* mostrase en 1912 las inquietudes de la nueva agrupación surgida en Munich y dirigida por Wassily Kandinsky y Franz Marc, a la que se sumaron Macke, Klee, Delaunay, Jawlensky y Oscar Kokoschka.

No es sorprendente observar que en tan poco tiempo y en medio de una convulsión política, se sucedieran distintas agrupaciones de artistas que, por descontento, se vieran motivadas a crear puntos de reunión y encuentro. *Der Blaue Reiter* nació con la intención de compilar artículos de muy distintos autores y mostrar al mundo la pluralidad de creaciones de todos sitios “no sólo bello arte civilizado, sino también arte primitivo y diseño¹⁵⁴” y no fue el único ejemplo: poco antes de disolverse el grupo de El Puente, “otros habían formado un grupo disidente de la Secesión de Berlín con el fin de poner de relieve su oposición al irresoluto impresionismo de Max Liebermann y sus amigos; ésta fue la Neue Secesión (...) otra organización surgió en esta época: el periódico y editorial *Der Sturm* (...) y su galería del mismo nombre (...) que se convirtió en la principal fuerza que dio publicidad a las tendencias de vanguardia alemana (...) más que eso: llevó a Alemania exposiciones de arte extranjero”¹⁵⁵

Der Sturm fue labor de Herward Walden y propició la consagración del llamado posteriormente movimiento expresionista. La publicación de los postulados idealistas y las obras de los artistas de las secesiones propició un punto de encuentro clave tanto para los artistas del Die Brücke como para los del Blaue Reiter: el *Sturm* publicó en 1912 las reflexiones de Kandinsky *De lo Espiritual en el*

¹⁵⁴ Stangos, N, *Conceptos del arte Moderno, del Fauvismo al Posmodernismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000, p 45

¹⁵⁵ Stangos, Ibíd..., p 40

Arte y el ensayo de Apollinaire *Realidad y Pintura Pura*, dos referentes fundamentales para comprender las inquietudes de la nueva ola de creación y pensamiento. Aunque un año después iba a disolverse el grupo de El Puente, llegaron a conocer en 1912 la obra de los fauvistas franceses y de Ensor en la galería del mismo nombre, que en marzo del mismo año, fue la encargada de realizar la primera exposición individual del austríaco Oscar Kokoschka y la de los activistas del Jinete Azul que aparecerían meses después en el almanaque que les dio nombre.

Las llamadas *Secesiones* jugaron un papel muy importante en el nacimiento del expresionismo. Su denominación responde a un intento de ruptura con respecto a la tradición académica y se sucedieron consecutivamente en centro Europa (en Munich en 1892 dirigida por Fran Von Stuck, en Berlín en 1893 encabezada por Max Liebermann y en Viena en 1897, cuyo exponente es Gustav Klimt). A diferencia de pintores como Cézanne o Van Gogh, los rasgos estilísticos de los secesionistas reflejan el modernismo imperante, bien porque vieron una forma de adaptarse al medio (bancos y gobiernos demandaban el nuevo estilo *decorativo*), bien porque, vieron en la nueva estética una forma de expresar sus inquietudes.

Ciertamente, los historiadores del arte han coincidido en encontrar las raíces estilísticas del expresionismo alemán no sólo en las máscaras y fetiches tribales sino también en la estética de estos secesionistas, muy simbólica y estrechamente conectada con el Art Nouveau, aspecto que les ha propiciado el calificativo de pintores modernistas. Pero la naturaleza de sus obras van más allá del ámbito de lo decorativo: la violencia existencialista de Ensor y Much, la crudeza carnal expresada por Schiele, la delicadeza de Klimt y el simbolismo de sus obras produjeron un choque en la retina de muchos expresionistas alemanes.

En el plano teórico, cabe destacar que las más importantes obras de Sigmund Freud¹⁵⁶ se publicaron entre el 1900 y 1910 y que su apuesta por la interpretación de los sueños, el estudio de la sexualidad como conocimiento de enfermedades y el nacimiento del psicoanálisis como método científico supusieron una fuente de

¹⁵⁶ *Estudios sobre la Histeria* fue la primera de sus publicaciones, (1895), ver *Gran Referencia Anaya*, Barcelona 2000, Tomo 9, p 3206

conocimiento e inspiración. En paralelo, Nietzsche postulaba un nuevo renacer de la sociedad desde la reconstrucción del hombre: en tanto que la sociedad nace del vínculo hombre-mujer concluye que una clase de sexo desvirtuado, perverso y alienante es el causante del desequilibrio imperante en la modernidad.

Este sentido de la destrucción del hombre desde el plano de lo sexual es expresado en su modo más rudo por Schiele, aunque el artista no abandona la delicadeza de formas de su predecesor Gustav Klimt. La intensidad de Schiele gira entorno a la condición humana y la angustia de su existencia, ligada a una realidad con tintes de profunda fatalidad.

Antes incluso de que Freud mostrara sus avances en el campo del inconsciente, Ensor *“fue el primero (...) que con la pintura se asomó a las profundidades de lo inconsciente (...) para hacerlo tuvo que derribar la identidad entre arte y conciencia planteada por los impresionistas (...) horribles larvas en lugar de bellas muchachas, esqueletos en lugar de desnudos rosáceos, (...) al igual que el signo debe liberarse del color, asumir una vitalidad loca y agresiva.”*¹⁵⁷



La Familia, 1918 Schiele¹⁵⁸

Las distorsiones de Munch guardan relación con el existencialismo de Kierkegaard y no menos, con las obras de Ibsen y Stringberg, entonces dramaturgos en boga de la cultura nórdica. A diferencia de Nietzsche, Søren Kierkegaard postulaba que la existencia humana *“es el núcleo íntimo y personal del individuo (...) la temporalidad, ese estar en tensión de la existencia hasta la muerte, es su elemento constitutivo. Dentro de esta perspectiva desempeña un papel muy importante la dimensión religiosa del hombre, su relación con Dios.”*¹⁵⁹

La profunda desilusión del artista por el hombre moderno y la sociedad le llevan hacia una obsesión por encontrar las raíces más auténticas y propias que condicionan la verdadera realidad del hombre. Su pintura, tan simbólica como la de

¹⁵⁷ Argan, Ibíd..., p 201

¹⁵⁸ Ver lámina en *Gustav Klimt 1862-1918, Un Mundo con Forma de Mujer*. Traducción de Carmen Sánchez, Taschen, Colonia, 1991

¹⁵⁹ *Gran Referencia Anaya*, Barcelona 2000, Tomo 12, p 4377

Gauguin, está ligada a la búsqueda de elementos expresivos que sinteticen aquella naturaleza del ser más atada a su condición primigenia. Todo elemento sofisticado es ejemplo de desarrollo y por tanto de decadencia, por lo que la búsqueda del hombre empieza en su realidad más primitiva: el sentido de representación es producto de la sofisticación y su destrucción conlleva el renacimiento del arte como algo puro y nuevo.

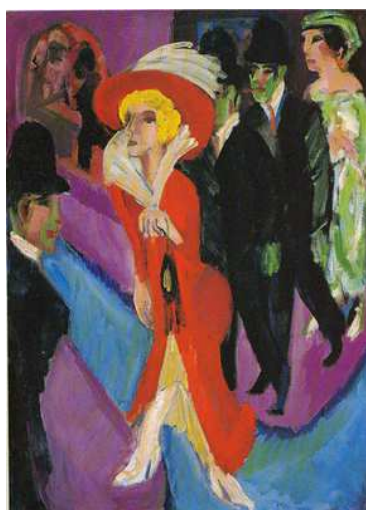
Los artistas del Die Brücke vieron en la obra de estos artistas rasgos estilísticos de enorme carga ideológica, un arte cuya fórmula de expresión, quedaba ligada a la verdadera manera de entender la realidad del hombre. Sin duda los secesionistas sirvieron de referente para unos expresionistas que querían diferenciarse de los impresionistas franceses y rehuir del naturalismo imperante en los ambientes conservadores de la sociedad alemana; el estilo primitivo es considerado expresión más auténtica de sencillez y pureza, rasgos asociados a la autenticidad.

Por otra parte lo primitivo también refleja otro juego de contenido: en la obra primitiva subyace la expresión del instinto nietzscheano entendido como el sentimiento que ruge en lo más profundo del ser humano (prueba de ello fue el hecho de que los artistas de El Puente publicaran su manifiesto en caracteres pseudoprimitivos). Por ello, los expresionistas extraen de lo tribal ese gusto por la ejecución técnica basada en la manipulación rudimentaria de materia prima bruta. En la misma línea, el uso de la técnica xilográfica se extendió entre los artistas del Die Brücke como el procedimiento por excelencia más propio del arte moderno: los grabados xilográficos fueron considerados expresión de las raíces de la cultura popular alemana. (Por ejemplo, para Kirchner, tallar a mano la matriz de madera era el procedimiento de creación artesanal a seguir desde que lo iniciaran los ancestros en los talleres).

En el almanaque *Der Blaue Reiter* son numerosas las ilustraciones de arte primitivo, desde el popular bávaro o el románico hasta el chino o japonés, combinadas con las contemporáneas de Delanuy, Picasso y de los grupos alemanes entre otros. También la primera exposición organizada por el *Der Blaue*

Reiter incluía obras extranjeras de Delanuy y del naïf francés Henri Rousseau, artista sobre el que hablaremos más adelante.

Asimismo, el tratamiento del desnudo, sobre todo el femenino, continúa como tema predominante, más aún cuando trae consigo una enorme carga social: las bailarinas y las prostitutas fueron las mujeres más retratadas por Kirchner entre otras cuestiones porque el artista buscaba mostrar el verdadero rostro de una burguesía



alemana que, bajo un manto aparentemente moralista, se expresaba como el de una sociedad corrupta y carente de principios. En la constante lucha por el nuevo arte y la nueva sociedad, el compromiso expresionista también se implica con otros temas relacionados con la vida cotidiana de las gentes. Las reivindicaciones de estos creadores giraban entorno, entre otras cosas, a la liberación sexual frente a la visión tradicional burguesa y sus desvirtuados convencionalismos sociales.

Calle con Buscona de Rojo, Kirchner¹⁶⁰

Tras la muerte de Marc y Maque en la guerra, y la vuelta a Rusia de Kandinsky, se impone de nuevo una nueva clase de problemática social que parte de la estética expresionista del Die Brücke. En el seno de la cultura germana, tras la devastación de la Primera Guerra Mundial el arte adquiere nuevos tintes expresivos y el dadaísmo y la llamada nueva objetividad se abren paso valiéndose de la estética de las representaciones pictóricas del Die Brücke.

Así pues, los fauvistas y expresionistas dejaron un legado artístico en que lo *primitivo* resultó ser una nueva forma de arte más rompedor con lo burgués, la sociedad consumista y con lo establecido dentro de las filas más convencionales del arte. Pero durante los años en que estos movimientos se cimentaron, la industria y los inevitables avances tecnológicos acabaron impregnando el medio de lo artístico y lo social, y la importancia del concepto función acabó imponiéndose en

¹⁶⁰ ver lámina en Ernst Ludwig Kirchner, Museo d'arte Moderna della Città di Lugano (M d'AM) *Ernst Ludwig Kirchner*. Milano, Skira, 2000

determinados sectores de creación: desde 1910 aproximadamente hasta la Segunda Guerra Mundial el arte se enmarca en una sociedad en que las cosas se definen por su función y su utilidad, lo que los historiadores han definido como *funcionalismo*. Efectivamente tanto Gauguin como los fauvistas habían sido críticos con esa visión alienante del hombre-máquina que Marx ya había advertido, y, como vimos en apartados anteriores, en la sociedad alemana se buscaban nuevas fórmulas de producción que combinaran industria y consumo con las viejas ecuaciones artesanas de creación. De hecho, artistas de la nueva vanguardia expresionista como Kandinsky trabajaron en las nuevas tendencias del diseño industrial, buscando fórmulas innovadoras que canalizaran a través del arte ese sentido alienante del hombre sin prescindir de la cualidad funcional que debía cumplir el objeto.

Enmarcado en este período y en pro de esta búsqueda de lo funcional, el arte debía encontrar su papel, su justificación como quehacer dentro del nuevo marco; en contraposición al modelo social alienante del trabajo, el arte es una actividad que permite reconstruir la experiencia de lo real: pocos años después del nacimiento del grupo de El Puente, y en una línea de creación totalmente distinta, nace el Cubismo, un movimiento cuya principal preocupación gira entorno a la comprensión de la estructura de las cosas, su funcionamiento interno, porque *“el objetivo era hacer del cuadro una forma-objeto que tuviera su propia realidad autónoma y su propia función específica. Delante del cuadro ya no hay que preguntarse qué representa, sino cómo funciona”*¹⁶¹.



Las Señoritas de Avignon, 1907. Picasso ¹⁶²

Y sus iniciadores, Picasso y Braque, vieron en la estética primitiva de las máscaras africanas un medio para resolver problemas de ejecución; para algunos historiadores, *Las Señoritas de Avignon* ha resultado ser el cuadro que introdujo

¹⁶¹ Argan, G C, *Ibíd.*, p 282

¹⁶² Ver lámina en Mc Cully, M. *Devorar París. Picasso 1900-1907*. Ed. Nerea, San Sebastián, 2011, p 172

definitivamente el primitivismo estético en la historia del arte¹⁶³. La síntesis de formas, líneas y volúmenes de la estética primitiva podía representar de forma sintética la estructura básica de que están conformadas las cosas. Y más aún: permitía representar volúmenes tridimensionales en espacios bidimensionales y romper con la visión tradicional de la perspectiva desde un punto de vista único.

También en el tratamiento de los materiales, las tallas primitivas supusieron un filón para los cubistas: *“hallazgos del cubismo sintético tan fundamentales como el collage o la escultura ensamblaje, pudieron haber sido estimulados por el análisis y la valoración de algunas formas de arte tribal”*.¹⁶⁴ La obsesión de estos artistas por prescindir de técnicas pictóricas tradicionales les llevó a la práctica de estos primeros collages, una técnica plástica innovadora que les permitió construir relieves de figuras a partir de la interrelación de lo pintado con lo pegado. Picasso y Braque nos hicieron ver que el cuadro *“(…) no es un espacio ilusionista, sino un espacio de pintor, proyectado para hacernos tangibles los vacíos espaciales del mundo material que nos rodea”*¹⁶⁵.

En este sentido, también el Románico supuso otra importante fuente de inspiración: *“contemporáneos como Picasso, Miró, Francis Picabia o, más recientemente, Antoni Tàpies. Para algunos artistas contemporáneos, deslumbrados por lo exótico, lo oriental y lo primitivo, el románico ha sido objeto de fascinación.”*¹⁶⁶ Al igual que le había ocurrido a Gauguin, los artistas de otras vanguardias supieron enriquecer sus obras con las expresiones románicas geometrizantes y el enriquecido tratamiento simbólico.

En esta búsqueda *estructuralista*, la obra de Paul Cézanne supuso un impulso importante para Picasso y los cubistas (pongamos por ejemplo la interpretación paisajística de Cézanne de L' Estaque respecto al cuadro que hizo George Braque del mismo enclave -ver cuadros en láminas A y B-). De hecho, algunos estudiosos apuntan al parecido estético entre la descomunal obra de *Las Señoritas de Avignon*

¹⁶³ Ramírez, J.A, *El Objeto y el Aura, (des)orden visual del Arte Contemporáneo*, Akal, Madrid, 2009, p78

¹⁶⁴ Ramírez, J.A, *El Objeto y el Aura*, Ibíd., p 84

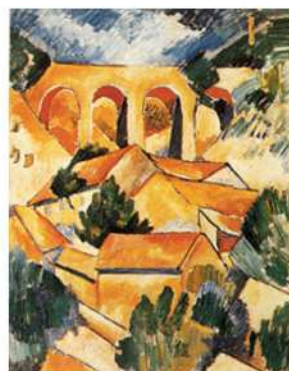
¹⁶⁵ Golding, J. *Cubismo*, ver Stangos, N, *Conceptos del arte Moderno, del Fauvismo al Posmodernismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000, p 56

¹⁶⁶ Camps i Sória, J. Comisario de la Exposición *El Esplendor del Románico*, Fundación Mapfre, Ed. Mapfre, Madrid, p 27

y los *Bañistas en un Prado* de Cézanne, realizada justo un año antes¹⁶⁷: cuando Pablo Picasso se incorporó a la vida de París y contactó con Vollard, la obra que éste poseía de Cézanne le resultó interesante. Se sabe que la amistad entre el coleccionista y los dos maestros fue capital para el mundo creativo de los artistas así como un punto de inflexión para el lanzamiento de la obra de Picasso.



A. El Mar en L'Estaque, 1879, Cézanne



B. Viaducto en L'Estaque 1908, Braque¹⁶⁸

Aunque había bebido de la herencia de los clásicos, Cézanne se sintió motivado por el estudio de la percepción visual y la construcción de la estructura de las cosas; combina la idea heredada de los románticos de que la pintura es un medio de expresión que nace del interior, con la idea impresionista de que la realidad surge de las impresiones visuales exteriores. Esta *objetivación racionalista* de Cézanne de construir la realidad de las cosas desde su estructura, caló en la mente de los cubistas; “en una carta de 1904 escribe que es preciso <<tratar la naturaleza desde el punto de vista del cilindro, de la esfera, del cono, todo ello puesto en perspectiva>>¹⁶⁹”

Frente a este *primitivismo étnico* de los cubistas otra clase de *primitivismo mental* o de *naturaleza interior* fue defendido por los expresionistas del Jinete Azul, los dadaístas y los surrealistas: si los cubistas vieron en lo primitivo una interpretación del espacio, los expresionistas repararon en el “*primer estadio del*

¹⁶⁷ Borghesi, S. *Art Book, Cézanne. La Naturaleza, la geometría y las manos de un genio*. Traducción de Víctor Gallego. Ed. Electa España, S.A, Madrid, 1999, p 65-127

¹⁶⁸ ver láminas en *Art Book, Cézanne. La Naturaleza, la geometría y las manos de un genio*. Ibíd., p54,55

¹⁶⁹ Argán, Ibíd., p 106

grafismo infantil, a la fase que los psicólogos llaman “de los garabatos”; y precisamente dentro del *Blaue Reiter* se radicaliza la difundida exigencia del “primitivismo”, que se identifica con la condición de *tabula rasa* de la primera infancia.”¹⁷⁰ Ese primer estadio creativo se formula a través de estructuras elementales: “círculo, triángulo y rectángulo van a ser, en consecuencia, las tres formas básicas en que se apoyará el arte infantil; con ellas experimentará el niño en esta etapa y con ellas creará, algo más tarde, todos sus elementos figurativos”¹⁷¹. Franz Marc y Kandinsky habían dado la espalda al materialismo social emergente siguiendo los postulados teóricos sobre la abstracción que Wilhem Worringer había presentado en su tesis doctoral pocos años antes: la espiritualidad debe imponerse frente a la construcción de la forma. En los mismos años en que el cubismo se preocupaba por el análisis del volumen y los cuadros del *Die Brücke* se movían en un nivel de violencia más apegado a lo corpóreo y lo social, Kandinsky presentaba su libro *De lo Espiritual en el arte*.



El Muro Rojo, El Destino. 1909 Kandinsky



Naïf. 1916, Kandinsky¹⁷²

Sin duda, el *Der Blaue Reiter* fue un ambicioso proyecto movido por la inquietud de unos pocos artistas de relacionar lo que de teórico y práctico tiene el arte; textos, artículos, libros y exposiciones creaban así un *Todo* cultural consolidado partiendo del principio de que la fuerza expresiva del arte surge del interior del sujeto y sirve para construir vínculos entre culturas y pueblos. Si la obra era entendida como impulso emocional del hombre, éste no debía atarse a ninguna forma

¹⁷⁰ Argan, G. C, *Ibíd.*, p 296

¹⁷¹ Melero Merlo, J. *Cielo y Tierra en niños y primitivos*, Univ. De Jaén, 2004, p 32

¹⁷² ver láminas en Kandinsky, *Orígenes de la Abstracción*, Fundación Juan March, Madrid, 2003, p 63 y 97

constructivo-figurativa condicionada por su conocimiento adulto, ni por los convencionalismos sociales ni culturales: las pinturas de un niño reflejan precisamente la libertad de expresión desde el estado más puro y primigenio del ser humano, porque *“...el niño que pinta ignora todavía las pautas del pensamiento lógico, las fronteras de las relaciones entre hombre y cosa, establecidas de modo convencional. Entre el habla y la escritura tiene lugar el descubrimiento de los signos, que equivalen a una percepción del mundo. A partir de los garabatos casi sonámbulos, se desarrolla el símbolo plástico del conocimiento más antiguo. Del mismo modo que sucedía entre los pueblos antes del descubrimiento de la escritura, esos signos del niño son la primera articulación de las formas de hacerse entender, que rebasan la envoltura del Yo¹⁷³.”*

La lógica y la razón como construcciones mentales y la evolución del niño hacia el adulto fueron cuestiones de amplio debate, entre otras cuestiones porque en las primeras décadas del siglo XX se publicaron sendos estudios sobre la mente humana donde se cuestionaron los estados de subconsciencia o la naturaleza de las enfermedades mentales. Todas estas apreciaciones implicaron con el tiempo un nuevo significado de lo primitivo: la visión romántica anterior que descansaba en la idea de que la genialidad se expresaba con excentricidades cercanas a la locura resultó ser la plataforma de salto hacia una ecuación vincular más fuerte entre *arte y locura*. Al igual que Kandinsky, Klee y otros artistas del Jinete Azul se sintieron enormemente atraídos por las expresiones plásticas de los enfermos mentales que, desafortunadamente, mostraban similitudes formales con respecto a las expresiones artísticas tribales;



Desnudo Femenino, 1910. Klee¹⁷⁴

“los libros de Morgenthaler y Prinzhorn abrieron de pronto todo un continente creativo. Lo más notable es que lo hicieron ya con métodos propios de análisis crítico: las creaciones visuales de los locos se configuraban como los de la tribu

¹⁷³ Bihalji-Merin, O. *El Arte Naïf*, Ed. Labor, 1978, p 17

¹⁷⁴ ver lámina en *Paul Klee*, Centre Julio González. Ed: Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) Thyssen Bornemisza, D.L 1998, p 88

exótica (...) fueron seleccionados por el doctor Prinzhorn teniendo en cuenta su indisimulada semejanza con el primitivismo del arte africano y oceánico”¹⁷⁵.

Un conjunto de psiquiatras empezaron a realizar exhaustivos análisis sobre las capacidades expresivas de algunos enfermos y a reivindicar con ello su autoría desde la autonomía creativa. Fue reconocida la tarea del alemán Hans Prinzhorn, del suizo Walter Morgenthaler y de otros médicos como el francés Jean Vinchon, iniciándose desde entonces una cadena de interés que ha ido dejado tras de sí



publicaciones y extensas colecciones artísticas: la de Lausana¹⁷⁶ conserva obra de Louise Soutter (expuesta en 2003 junto con Picasso, Klee, Dalí, Chagal y Kokoschka entre otros) Adolf Wölfi, (el paciente más destacado de Morgenthaler) y de Aloïse Corbaz entre otros.

Reverso: Marriage de Saint- Catherine.
(Carnival de Nice d'étudiants) Aloïse¹⁷⁷

Fue lógica consecuencia que también los surrealistas y los dadaístas se sintieran atraídos por este universo creativo y se apoyaran en dichas publicaciones para realizar sus investigaciones visuales y defender la libertad de creación desde los estados primigenios del hombre; fueron también los surrealistas los que descubrieron el arte espontáneo de Joseph-Ferdinand Cheval, un sencillo cartero que levantó un idílico palacio de piedra en Hauterives con ayuda de sus manos y de una carretilla. En 1927 el surrealismo estaba pasando momentos de auge y la fama del palacio de Hauterives se disparó cuando el cineasta Jacques-Bernard Brunius llevó a una fotografía al lugar y se publicó sobre la existencia de este palacio. Desde entonces Breton, Dalí y sus surrealistas así como otros conocidos artistas como Man Ray, Roberto Matta o el mismo Picasso (se dice que visitaba el sitio siempre que viajaba hacia la costa sur) visitaron el Palacio Ideal y se sintieron tan fascinados como con las pinturas de los alienados “... Creemos pues, que el recurso de los surrealistas a este monumento del <<primitivismo interior>> no sólo fue (...) el origen

¹⁷⁵ Ramírez, J.A, *El Objeto y el Aura*, Ibíd..., p 97

¹⁷⁶ Solana, G. ver Fauchereau, S. *En torno al Art Brut*, Traducción Inés Bértolo, Círculo de Bellas Artes D.L, Madrid, 2007, p 81 y ss.

¹⁷⁷ Ver lámina 4, *En torno al Art Brut*, (VVAA)Ed.Fauchereau, S. Ibíd..., p 162

de las reflexiones del artista catalán sobre la arquitectura del modern style, sino que quizá cimentó también algunos pilares de su iconografía ulterior (...) la obra de Cheval figuró en la célebre exposición *Fantastic Art, Dadá, Surrealism* (MOMA, 1936)”¹⁷⁸

Con ello se sucedieron las subsiguientes asociaciones entre lo creado por el enfermo mental y por el niño: en ambos casos, este perfil de creadores parecían moverse en un ámbito expresivo totalmente libre. Décadas después, pasada la primera mitad de siglo, las creaciones de estos enfermos mentales fueron apreciadas por Jean Dubuffet y valoradas desde los posicionamientos del llamado *art brut*, el arte de ese *otro salvaje* que se encuentra dentro de nosotros y que se manifiesta libremente a través de la creación: “*Entendemos por este arte obras ejecutadas por personas indemnes de cultura artística en las que el mimetismo, al contrario de lo que ocurre en los intelectuales, tenga poco o nada que ver, de manera que sus autores lo extraen todo (...) de su propio fondo y no de las trivialidades del arte de moda. (...) Se trata del arte, pues, donde se manifiesta la única función de la invención y no, constantes en el arte cultural, las del camaleón o el mono.*”¹⁷⁹ La mayoría de obras recogidas en Lausana en la *Collection de l’ Art Brut* es de enfermos mentales como Wolfi o Aloïse. Pero siguiendo los planteamientos de Dubuffet, el arte infantil y el naïf también fueron considerados como *art brut*.

Efectivamente, años antes de que el *primitivismo interior* de Cheval fuera valorado, otra clase de *primitivismo ingenuo* o naïf había sido descubierto en los primeros años del siglo XX y también en el mismo corazón del mundo civilizado; todos los artistas de las vanguardias se sintieron profundamente atraídos ante una forma de arte más ingenuo y puro que surgía del hombre adulto; fue precisamente Kandinsky quien calificó el naïf de “*gran realismo*”¹⁸⁰ cuando conoció y adquirió obra de **Henri Rousseau**, el primer naïf que empieza a prestigiarse desde las altas esferas de la vanguardia.

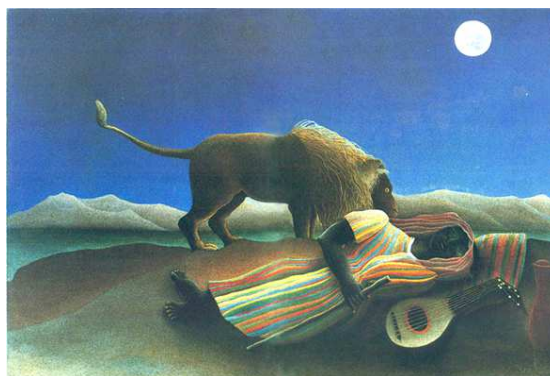
¹⁷⁸ Ramírez, J.A. *El Objeto y el Aura, (des)orden visual del Arte Contemporáneo*, Ibíd., p 95

¹⁷⁹ Jean Dubuffet, citado por Fauchereau, S. *En torno al Art Brut*, Ibíd., p 9

¹⁸⁰ Algunos estudiosos sin embargo afirman que fue el propio Rousseau el que hizo esta apreciación; ver Stabenow, C. *Rousseau 1844-1910*, Trad. Jorge Pablo Ed. Taschen, Colonia, 2001, p 89

Apodado por su ocupación laboral como “El Aduanero”, Henri Rousseau mostró por primera vez su obra en 1886 cuando se atrevió a colgarla de las paredes del “*Salón des Indépendants*” y, aunque sufrió la burla de la mayoría de los presentes, pensadores y artistas de talla se sorprendieron de la capacidad expresiva de sus cuadros: Picasso fue uno de ellos y como solía ser común en su personalidad, supo captar la esencia innata del naïf. En aquellos años en que el genio no disfrutaba de una situación económica holgada, compró por cinco francos a un asiduo admirador suyo, un tendero al que llamaban el tío Soulier, un cuadro que éste tenía del aduanero.¹⁸¹ Si la construcción interpretativa de Cézanne y las demás tendencias *primitivas tribales* habían sido capitales para Picasso, sin duda la interpretación ingenua, pura y carente de normas restrictivas del naïf fascinaría nuevamente al genio: efectivamente, lo más difícil para el hombre experimentado es liberarse de los conocimientos adquiridos y volver al estado primigenio inicial, estado en que el artista copia sin prejuicios lo que tiene delante.

Henri Rousseau rompió además con la visión sobre lo primitivo extendida por Gauguin (asociada a lo sensual, exótico y mágico, aludiendo a la imaginación como la cualidad creativa primordial) y con el concepto clásico de interpretación de la realidad (su pintura se movía al margen de cualquier consideración academicista tradicional). Irónicamente, Rousseau nunca conoció los parajes exóticos y de ensueño que reflejaban sus cuadros y su infancia estuvo marcada por la pobreza y el desánimo.



La Gitana Dormida. Rousseau¹⁸²

Sin duda, su padre, un pobre hojalatero, no pudo contar con medios para canalizar el entusiasmo de un artista que, desde niño, tenía aspiraciones. Tampoco la vida le proporcionó muchas alegrías y las tragedias que le acompañaron no hicieron más que fomentar su escapismo hacia la pintura: conoció el drama de la

¹⁸¹ Olivier, F. *Picasso y sus Amigos*. Ed. Taurus, Madrid, 1964, p 49

¹⁸² Ver lamina en Wenzel, A. *Henri Rousseau. La Gitana Dormida*, Lóñez, D.L, Santa Marta de Tormes, Salamanca, 2001, p116

guerra franco-prusiana, sobrevivió a la muerte de su mujer (que siempre había sufrido de grave afección respiratoria), y a la de ocho de sus nueve hijos, y cuando pudo disfrutar de un pequeño espacio para pintar, un torpe trato con un farsante le llevó preso a la cárcel de La Santé sufriendo la humillación y las inclemencias de un arresto injusto. De su aparatosa vida se han dicho muchas cosas y también algunas medias verdades porque el contexto artístico en que se vió sumergido facilitó la mezcla dramática entre realidad y ficción: en muchas de sus biografías se dice que estuvo en México cuando en realidad “*está comprobado que jamás estuvo en México. La condena juvenil y su compromiso voluntario con el batallón de la guarnición de Angers corresponden al período entre 1861 y 1867 (...) Pero el joven Rousseau escuchó atentamente las narraciones de los repatriados*”¹⁸³. Quizá fue el círculo de artistas que le consagró el que contribuyó a que el propio Rousseau alimentase su *leyenda mexicana*; ciertamente fue aceptado de pleno en los ambientes bohemios, expone en el *Salon des Champs-Élysées* a partir de 1885 y acaba presentando sus obras de continuo desde 1896 hasta su muerte en 1910 en el Salón de los Independientes: “*Signac, uno de los fundadores del “Salón des Indépendants” en París, invitó –junto con Maximilien Luce- a Rousseau a entrar en*



su grupo. Desde 1886 hasta su muerte, Rousseau expuso con regularidad (...). Pissarro, Redon y Gauguin fijaron pronto su atención en él. Cuando algunos miembros del Salon propusieron en el año 1890 la exclusión de Rousseau, Toulouse-Lautrec le defendió”¹⁸⁴.

El León Hambriento atacando a un Antílope. 1905, Rousseau¹⁸⁵

Se conocen cuadros del autor naíf del 1880 y se sabe que a raíz de su jubilación (1864) se dedica plenamente a la pintura, pero fue en 1905 cuando la presentación de *El León hambriento atacando a un Antílope* en el Salón de Otoño

¹⁸³ Stabenow, C. *Rousseau 1844-1910*, Trad. Jorge Pablo Ed. Taschen, Colonia, 2001, p 82

¹⁸⁴ Merin, *Ibíd.*, p 32

¹⁸⁵ Ver lámina XXX en *La Obra Pictórica Completa de Rousseau, El Aduanero* (VVAA) Ed. Noguer, Barcelona, 1972

supone un momento crucial en su carrera artística: el tema de este cuadro y la explicación escrita a pie de lienzo fue lo que estimuló al crítico de arte Louis Vauxcelles a que calificase de *fieras* a los fauvista citados anteriormente y que expusieron con Rousseau en aquél Salón. Fue precisamente a partir de este momento que Rousseau es plenamente valorado y los mecenas empiezan a aclamar sus creaciones: Apollinaire fue presentado al pintor por Alfred Jarry, el cubista Robert Delaunay se interesa por conocerle y facilita que su madre, Comtesse de Delaunay, le procure un encargo a Rousseau y le presente al crítico e historiador Wilhem Uhde que acabó siendo su primer biógrafo.

En los siguientes años se producen las consiguientes interrelaciones entre galeristas, críticos e intelectuales que conocen un punto de encuentro en el estudio de Rousseau de la *Rue Perrel* o en los estudios de otros pintores: Apollinaire, Max Jacob, George Braque, Delaunay, Picabia y los Stein entre otros, se daban cita en estos encuentros. Una de las anécdotas más referenciadas por los estudiosos es el banquete en honor a Rousseau que Picasso organizó en su estudio en 1908: el Aduanero *“tomó con la mejor fe un homenaje que se rendía a su genio (...) el proyecto entusiasmó a todo el grupo, encantado de poder gastar una broma al aduanero (...) después de cenar todo Montmartre desfiló por el estudio.”*¹⁸⁶ Fernande Olivier la pareja de Picasso por aquellos años, llega a detallar las escenas de compañerismo que se produjeron en aquella velada en la que no faltaron vino, comida y música: Rousseau deleitó con su violín a los presentes y Apollinaire dejó escrito el poema dedicado a Rousseau y que posteriormente favoreció la leyenda sobre la estancia en México del pintor naíf. El reconocimiento dura poco tiempo pero acaba formando parte de aquél grupo de creadores ruidosos que sentaron los cimientos de la vanguardia europea. En la actualidad su obra forma parte de las adquisiciones del Louvre y sigue siendo para su gran muchedumbre de visitantes un artista que, como tantos otros, acabaría sus días en soledad y sumido en una pobreza tal que hasta su amigo Delanuay y su casero tuvieron que comprarle la lápida en la que *“Apollinaire escribió un poema de despedida (...) Constantin*

¹⁸⁶ Olivier, F. *Picasso y sus Amigos*, Ibíd., p 57-60

*Brancusi y el pintor De Zárate profundizaron después las líneas y las hicieron visibles*¹⁸⁷”.

Tras la huella de Rousseau y las rupturas estilísticas de los movimientos de vanguardia es difícil plantear una única visión del concepto *primitivo* como también lo es valorar consiguientemente una obra de arte partiendo de esta premisa. A modo de conclusión, en el siglo XIX y principios del XX confluyen distintas vertientes del pensamiento que generan múltiples visiones de lo primitivo: la relacionada con el campesino (asociado a la autenticidad de valores morales, la vida sencilla, las costumbres y tradiciones -como construcción de identidad cultural-) la figura del *buen salvaje* (el hombre de las tribus lejanas que hace su vida en consonancia con la naturaleza), el individuo *bárbaro* (asociado a la naturaleza del hombre más bruta, al hombre nietzscheano desinhibido cuyas capacidades pasionales innatas se guían por la intuición) y del individuo en el que subyace la cualidad de lo ingenuo (asociado al mundo de lo emocional virginal, el mundo infantil no desvirtuado).

Del mismo modo, conviven tendencias distintas de expresión visual: la simbolista puja por la supremacía frente al realismo e impresionismo, las tendencias expresivas y decorativas se interrelacionan para redefinir a través de un tratamiento primitivo de los temas y la forma, conceptos modernos más complejos y de enorme carga social, y se abre un cisma entre la abstracción y otras líneas de investigación como el cubismo o el estructuralismo ruso.

Así pues, todo un elenco de ideas relacionadas con el concepto de lo *primitivo* han llegado hasta nuestros días, arrastrando asimismo distintas connotaciones que siguen poniendo en tela de juicio el calificativo de *primitivo* referido a un tipo de arte o a un perfil de artista, cultura o período histórico concretos. El fenómeno de la abstracción que se inició a principios del siglo pasado alcanzó cotas de expresividad tan insólitas como desconcertantes, siendo motivo de mofa por parte de sectores críticos con el mercado del arte, y produciendo una pérdida de referentes técnicos y visuales que sirviesen como varemos de calificación artística.

¹⁸⁷ Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef, *Arte del Siglo XX*, Taschen, 2001, p 97

Ese rasgo *primitivo* que retoma en los años 40 Dubuffet como *art brut* ha llegado a los artistas más contemporáneos a través de reformulaciones muy diversas; ese primitivismo del arte más actual ha llegado a compararse incluso con el garabato de los monos (las continuas críticas al arte abstracto traen a la memoria episodios embarazosos en los que se llegó a comparar algunas expresiones de vanguardia con lo pintado por gorilas y monos, mamíferos inteligentes al servicio de investigaciones científicas que han supuesto, desde hace ya unas décadas, nuevas vías de investigación para comprender desde los orígenes del hombre las capacidades de la mente humana).¹⁸⁸

Así pues *naïf* y *art brut* son términos que reformulan el sentido original sobre lo primitivo. Ya hemos comentado¹⁸⁹ cómo en España durante las primeras décadas del siglo pasado los artistas e intelectuales siguieron la estela de las vanguardias europeas en su impulso por lo popular y por lo prehistórico: la escuela de Vallecas es un ejemplo. No nos referiremos sin embargo a aquellos artistas españoles vinculados a la vanguardia cuyas investigaciones en el campo de la abstracción muestren un guiño hacia lo *primitivo*: su estudio nos distanciaría del perfil de arte que nos ocupa.



Árabe enfrente del Oasis, 1948. Dubuffet¹⁹⁰

Nos interesan más las pequeñas joyas descubiertas en las últimas décadas en España con un aparente *primitivismo marginal*: en la línea de las *Torres Watts* de Simon Rodia o del palacio de Ferdinand Cheval se erige *La Catedral* de Justo Gallego en Mejorada del Campo o el *Jardín Paraíso* de Raúl Viqueira. Juan Antonio Ramírez propuso hace unos años una nueva terminología para este perfil de creadores: *escultores margivagantes*, artistas a caballo entre la arquitectura y la escultura (como un escultor conciben y ejecutan sus obras con las manos, con un tratamiento rudimentario de la técnica, pero cuyo resultado son estructuras más

¹⁸⁸ Price, A. *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*, Ediciones Siglo Veintiuno, 1993, p 16

¹⁸⁹ Ver apartado *Valoraciones sobre la creación: Artesanía, Arte Popular y Naïf* de la presente tesis

¹⁹⁰ ver lámina 1, *En torno al Art Brut*, Ibíd., p 161

cercanas a la arquitectura), *marginales* (al margen de los circuitos dominantes del arte) y cuya constante es su actitud indómita, esquiva y extravagante. Muchos de estos *margivagantes* se inician tarde en la creación, sin atarse a pautas creativas ni academicismos, no crean escuela, sus creaciones *fantásticas* son también críticas, “*afirman y defienden su singularidad en un medio normalmente indiferente (cuando no manifiestamente hostil). Sus obras son casi siempre especiales (...) suelen llevar la firma orgullosa de sus autores, y es frecuente que haya también inscripciones de carácter filosófico o moralizante dirigidas a los hipotéticos espectadores.*”¹⁹¹ Estos creadores, aunque guardan un parecido asombroso con los naïfs y con los creadores de art brut, no son ni una cosa ni la otra: este perfil de creación no incluye ni el arte de caballete, ni el arte infantil ni el de los enfermos mentales, y tampoco estos *margivagantes* expresan necesariamente *ingenuidad* pues algunos de los incluidos en este perfil (como Dalí, constructor de su taller-palacio) son -en palabras del autor- *dandis sofisticados*. Una constante en estos creadores es su gusto por la construcción de grandes estructuras hechas con el ensamblaje de objetos y elementos reciclados a modo de grandes collages; cercanas a las instalaciones, sus obras quedan circunscritas al espacio que el artista controla, por lo que normalmente estas obras quedan apartadas y resulta difícil su descubrimiento.

El calificativo de *primitivo* sigue siendo polémico por esa herencia colonialista ya comentada, pero aún así parece ser término válido hoy para referirse a determinados discursos del arte; aunque la tendencia de construir un lenguaje *políticamente correcto* “*ha llegado a prohibir la palabra <<primitivo>>, olvidándose de que ese término no ha tenido un significado peyorativo en el universo del arte contemporáneo*”¹⁹², aceptaremos su aplicación al naïf y otros artes *no canalizados*. Parece que la expresión “*primitivo ingenuo*” ha acabado consolidándose como sinónimo de Naïf, un arte creado por personas maduras, adultas y mentalmente “*cuerdas*”. A pesar de que nuevos conocimientos en el campo de la antropología¹⁹³ han permitido establecer disociaciones entre las mal llamadas culturas *primitivas* y lo creado por dementes y niños, el naïf puede seguir sufriendo una interpretación

¹⁹¹ Ramírez, J.A, *Esculturas Margivagantes. La Arquitectura Fantástica en España*, Fundación Duques de Soria, Ed. Siruela S.A, 2006, p 23

¹⁹² Ramírez, J.A. *El Objeto y el Aura, (des)orden visual del Arte Contemporáneo*, Ibíd., p101

¹⁹³ Levi-Strauss, C. *Estructuras Elementales de Parentesco*, Paidós, Méjico, 1983

desde estas comparaciones por atender a esa plástica “*primitivista*” de sus creaciones.

5.2 El Arte Naïf

En medio de los convulsos cambios del siglo XX el naïf comienza a ser valorado paulatinamente por los círculos de artistas y sus peculiaridades atraen a marchantes, galeristas y coleccionistas de todas partes, más importante: se extiende en pocas décadas un interés por este tipo de arte en paralelo al que empezaban a suscitar lo popular y lo tradicional. Prestigiosos museos de todo el mundo abren sus puertas sin reparos al Naïf y se fundan otros nuevos para crear nuevos fondos culturales al uso.

Tal y como hemos comentado en apartados anteriores, la narratividad del Naïf y su estética guardan un parecido con respecto a otras artes que también han sido consideradas *primitivas*. Me refiero al arte Románico, aunque hay que considerar que, al margen de un cierto parecido formal con respecto al naïf, la intencionalidad con que se expresan es muy distinta; *“la escultura románica se desentiende del naturalismo, de la representación fiel de la realidad mundana. Esta no es más que el límite o el símbolo de otra más verdadera, pues la naturaleza no es sino el libro donde podemos conocer la obra divina y, a través de ella, llegar a Dios (...) la escultura producirá imágenes simbólicas y fantásticas que ilustran a un pueblo iletrado sobre los caminos para llegar al otro mundo”*¹⁹⁴. Las representaciones pictóricas realistas o naturalistas quedaron descartadas: el simbolismo narrativo del Románico respondía a una visión teológica y en relación con las narraciones del Evangelio, la función de las representaciones era didáctica.

Muchos teóricos coinciden en valorar el Románico como el primer gran movimiento artístico en occidente, principalmente porque se extendió por todos los rincones de la vieja Europa bajo las directrices institucionales de una Iglesia unificadora. Por todo esto, las representaciones naïf no pueden confundirse en ningún caso con creaciones de este tipo: el Naïf nunca se ha constituido como

¹⁹⁴ Bozal, V. *Historia del Arte en España*, Ed. Istmo, Colección Fundamentos, Madrid, 1972, p 69

movimiento, ni ha funcionado bajo directrices institucionales, ni su simbología es unitaria, ni tampoco las narraciones de sus cuadros o esculturas responden a visiones teológicas que quieran desprenderse de la realidad social y matérica que rodea al hombre. De hecho, ocurre todo lo contrario, a pesar de que nos encontremos en ocasiones con obras de profunda carga moral.

Para entender toda la magnitud del Naïf debemos empezar por abordar aquella terminología que ha limitado la comprensión de este arte. El significado de lo *primitivo ingenuo* por ejemplo, es difícil de clasificar y aún hoy día se plantean muchos interrogantes al identificar una *auténtica* creación naïf y valorarla como obra de arte. Los matices plásticos de la obra naïf dificultan la tarea de poder ajustarla a varemos de clasificación y valoración relegando incluso al Naïf a un rango de arte muy inferior al de otras disciplinas y estilos. Añadido a este hecho está presente la batalla abierta mantenida por el sector de críticos especializados que siguen apostando porque este tipo de manifestaciones se valoren y se califiquen desde la misma dimensión que otras artes; distanciar un auténtico naïf de otras imitaciones de mínima calidad que dañan su imagen sigue siendo todo un reto, sobre todo cara a romper los prejuicios culturales del ciudadano medio.

Sin duda lo que diferencia a los naïfs de otros artistas como Picasso o Klee es esa capacidad de expresar de forma innata, no intelectualizada, fantasías cargadas de auténtica *ingenuidad*. Los naïfs crean intuitivamente sus cuadros pues su intención surge de un impulso interno espontáneo, limpio y sin prejuicios ni técnicos ni académicos, movidos por la satisfacción misma de crear; de lo contrario, se negarían a sí mismos uno de los rasgos más sobresalientes de este arte y que le ha dado nombre: su ingenuidad.

Los cuadros naïfs están cargados de significados que muchas veces escapan al entendimiento del espectador, principalmente porque éste desconoce la construcción simbólica y el nivel de relaciones que conlleva: sin duda pudieron ser tan atractivos para los surrealistas y simbolistas como en la actualidad pueden resultar incomprensibles para el espectador medio que no participa del mundo emotivo de un creador que trabaja, vive y desarrolla su mundo de relaciones

totalmente al margen de los imperativos de la modernidad. El naïf construye su propio universo de símbolos, un universo que funciona para sí mismo y en aparente distancia del entorno sociocultural del *mundo desarrollado*.

En términos generales esos rasgos pictóricos de sencillez, síntesis simbólico-descriptiva y aparente “torpeza” de tratamiento técnico parecen ser el principal motivo por el que se les etiqueta como “primitivos ingenuos”.

La *ingenuidad* naïf se expresa a través de una estética que en términos generales no atiende a las leyes de la proporción, el espacio o la perspectiva, aspectos que, sin embargo, sí han marcado las creaciones artísticas de los pintores más reconocidos y sus escuelas en los últimos cuatrocientos años de historia. Es sin duda un hecho de lógica consecuencia que el naïf prescinda de estas consideraciones porque, como comenta Ortega “*el espacio visual es más abstracto, más ideal, menos calificado que el espacio táctil (...) El hombre primitivo es por decirlo así, el hombre táctil: aun no posee el órgano intelectual merced al cual es reducida la pavorosa confusión de los fenómenos de las leyes y relaciones fijas. El mundo es para él la absoluta confusión, el capricho omnímodo, la tremebunda presencia de lo que no se sabe qué es. La emoción radical del hombre primitivo es el espanto, el miedo a la realidad*”¹⁹⁵.

Los creadores naïf no son ni menos inteligentes ni menos dotados para la creación: en su mayoría, son autodidactas que desconocen cómo funcionan las leyes de la perspectiva porque no las han estudiado en una escuela o fomentado en un taller y el existencialismo que la mayoría de las veces subyace de la simbología de sus creaciones puede responder a ese miedo del que nos habla Ortega, ése primario e innato (a veces involuntario) que brota del interior del ser humano como reacción natural ante cualquier posible hostilidad externa o cambio que se produzca en el entorno: efectivamente, la vida en constante evolución despierta en el hombre la necesidad de aferrarse a conceptos que condicionen su lectura de la realidad, le den sentido y no menos importante, le permitan construir en su mente una estructura

¹⁹⁵ Ortega y Gasset, J, *La Deshumanización del arte y Otros Ensayos Estéticos*, Revista de Occidente, Madrid, 1958, p 115

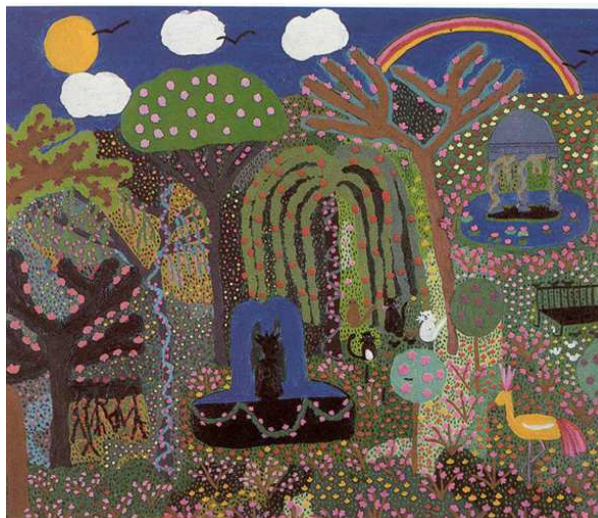
conceptual a modo de armadura base a partir de la cual pueda relacionarse con la realidad circundante, una realidad que no dejamos de conocer hasta el mismo instante en que morimos.

En otras palabras: frente al intento de los vanguardistas de hallar una fórmula expresiva no-canalizada que transmitiese con ímpetu las emociones más humanas, el pintor naíf canaliza sus sentimientos en un arte cuya apariencia formal responde en sí a la reacción humana más innata de crear, limpio de prejuicios visuales, libre de condicionarse a recursos y conocimientos técnicos, libre de sofisticaciones conceptuales, pero cuyo resultado plástico es enormemente expresivo, cargado de simbolismo y dotado de la genialidad de un artista que permanece al margen de las tendencias estéticas circundantes.

El naíf es un superviviente nato de la incompreensión de muchos aficionados al arte que siguen defendiendo aún hoy día, que esta forma de expresión es superficial, sin contenido, carente de cualquier destreza técnica, el resultado de un “querer hacer” que emana de una clase de pintor de segunda fila que se entretiene haciendo garabatos en sus ratos libres. El crítico de arte Granados Valdés presentó recientemente *Sobre el Arte Naíf*, hasta la fecha su último libro, en el que explica los agravios comparativos que ha venido sufriendo el Naíf desde que se le incluyera en el ámbito de las artes: *“no sólo no se puede confundir el arte de los artistas naífs con el de las personas enfermas: psicóticas, neuróticas o locas; ni con el de los niños. Pues el arte de los dementes al que no considero arte, carece de objetividad, por ser producido por el inconsciente y producto de la incoherencia; pues por el contrario quienes hacen arte naíf son personas cuerdas, (...). Y en cuanto al arte de los niños asumo lo siguiente, lo que es opinión del escritor francés André Malraux: “El arte de los niños es efímero, acaba en la infancia. El niño no es artista, lo sería de mayor si pintara como lo hacía de niño”*¹⁹⁶

¹⁹⁶ Granados Valdés, A. *Sobre Arte Naíf*, Tecnovic, A.G, 2009, p 16

El tratamiento plástico del espacio como realidad tridimensional y la colocación de figuras en ese espacio responden a la necesidad del *artista común* de hacer uso de esta relación espacio-temporal para trasladar sus conceptos contruidos mentalmente al plano de la representación visual. Sin duda, ni el niño ni el perturbado mental se mueven dentro de este nivel de relaciones, y en otra línea de actuación, el pintor naíf tampoco.



*Égloga II.*1964 Raquel Castelo¹⁹⁷

El profesor José Melero, especialista en expresión plástica infantil considera que la estética naíf guarda similitudes con el *“arte infantil en su última etapa (...) ese período en que el niño empieza a imitar al adulto pero sin conseguirlo, es decir, un periodo que marca el final, sin aparente salida en muchos casos, de la plástica infantil(...)* La relación existente entre el arte infantil y las artes primitivas se debe en gran medida, al predominio concedido a ese afán narrativo, en detrimento de una búsqueda específica plástica; el niño, al igual que el artista egipcio, el miniaturista medieval o el ingenuista moderno, no intenta “hacer bonito”, no pretende crear una obra estéticamente bella, sino que trata ante todo de significar”¹⁹⁸. Este autor nos proporciona dos datos importantes: el primero de ellos es que, la llamada *última etapa realista* de aprendizaje visual del niño se corresponde en apariencia con el arte ingenuo, y el segundo es que ambas artes tienen una marcada tendencia hacia la narración, es decir, el discurso impera sobre el virtuosismo técnico.

Las expresiones plásticas del niño han servido a los estudiosos del campo para interpretar y diferenciar las distintas etapas del proceso evolutivo del aprendizaje: el niño empieza con garabatos desordenados sin aparente significación, experimentando posteriormente cierto dominio en la caracterización de las formas y, más adelante, proyectando lo que sabe de ellas muy por encima de lo que realmente

¹⁹⁷ ver lámina en *Arte Naíf*, Ed. Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Cultura, Jaén, 1988

¹⁹⁸ Melero Merlo, J, *Cielo y Tierra en niños y primitivos*, Universidad de Jaén, 2004, p 16

puede percibir. La *última etapa* a la que se refiere Melero es aquella a la que Luquet llama “Realismo visual” o Lowenfeld “Etapa de comienzos del realismo”: en este estadio, el niño comienza a introducir en sus representaciones las leyes de la perspectiva porque empieza a copiar lo que percibe de la realidad circundante.

Esto se corresponde en cierta forma con lo que nos comenta Ortega: de algún modo el naíf es consciente del medio natural en que vive y se relaciona, pero al igual que el niño, *“dispone de unos esquemas, de un vocabulario gráfico, que le permiten figurar lo real, es decir, encontrar una cierta analogía entre su figuración y lo que percibe del objeto, sirviéndose para ello de cualquier punto de vista que haga más válido el esquema del que dispone”*¹⁹⁹. El naíf no abandona su particular universo de símbolos que construye a partir de la observación de las cosas que conoce, símbolos que le sirven para narrar historias y que le proporcionan seguridad. Frente a un tratamiento de la perspectiva cúbica el artista naíf opta por una visión plana del mundo y por un abigarramiento del espacio que quizá responda a ese *“pavor al vacío que tienen todos los pintores naíf. No hay un solo rincón en sus cuadros que no tengan una flor, un pato, un niño, una casa, un avión, una cuñada, y cientos de etcéteras más. Todo el espacio del cuadro está lleno de la representación de algo. No es fácil conseguir esta habilidad (...) reina la alegría, la felicidad, (...) Por eso contemplarlos nos llena de felicidad. Es como si esos maravillosos pintores nos estuvieran hablando como cuando éramos niños”*²⁰⁰.

Así pues, si lo prioritario para el niño es manejar esquemas simples y cerrados que le ayuden a relacionarse de forma elemental con la realidad física y construir su identidad del Yo (una mesa: un tablero con cuatro patas, etc...) para el perturbado mental la utilización plástica de símbolos es reflejo de una situación mental en clara desventaja: la enfermedad limita la capacidad perceptiva del paciente respecto a su realidad circundante y las expresiones plásticas hacen referencia a su sentido de realidad construido aisladamente y de restringido acceso para los demás. Las expresiones plásticas del enfermo mental suelen ser simbólicas y para muchos especialistas estas expresiones son una herramienta muy útil para

¹⁹⁹ Merlo, Ibíd...,p 13

²⁰⁰ Chumy Chúmez, Prólogo de *Madrid con Gafas Naíf*, Ed. La Librería, Madrid, 2002, p11- 12

conectar con la mente del paciente, desentrañar las raíces de su enfermedad y canalizar la problemática a través de la utilización de su mismo lenguaje simbólico.

El pormenorizado seguimiento que hizo la doctora Margueritte Sechehayé con un caso práctico de esquizofrenia puso de manifiesto las cualidades de este nuevo método basado *“en los mismos principios psicoanalíticos que la terapéutica a través del juego aplicada por los psicólogos de niños; (...) en el niño, debido a sus procesos intelectuales primitivos, debido a su egocentrismo, y en la esquizofrénica por su autismo, que constituía un verdadero obstáculo en el campo de la expresión lingüística; la satisfacción de las necesidades fundamentales así como la elaboración de conflictos patógenos tiene que realizarse, por lo tanto, en ambos casos en el campo del símbolo”²⁰¹*.

Según detalla en su libro, la paciente manifiesta un autismo esquizoide que, en su estado más álgido se manifiesta a través de un comportamiento y creatividad plástica acorde con el mundo de relaciones simbólicas: *“coloca las figuras otra vez esquemáticamente la una junto a la otra. Sus dibujos pierden cada vez más su profundidad y se hacen bidimensionales (...) Durante las clases dibuja peculiares figuras geométricas en sus cuadernos y les explica a sus curiosas compañeras que son “el sistema”, una máquina para hacer estallar la Tierra. (...) Sólo poco a poco he ido comprendiendo el sentido de los símbolos de René (...) a menudo choqué con su rechazo: no quería separarse de sus símbolos. Por eso intenté responderle en su lenguaje de símbolos (...) Siempre que le hacía una esfera, estaba encantada y bailaba alrededor de mí como un primitivo frente a un ídolo (...) estos símbolos significaban para René la realidad, es decir, la participación presimbólica, mágica”*; como más adelante detalla la especialista *“la mejoría se presentó claramente junto con la realización simbólica.”²⁰²*

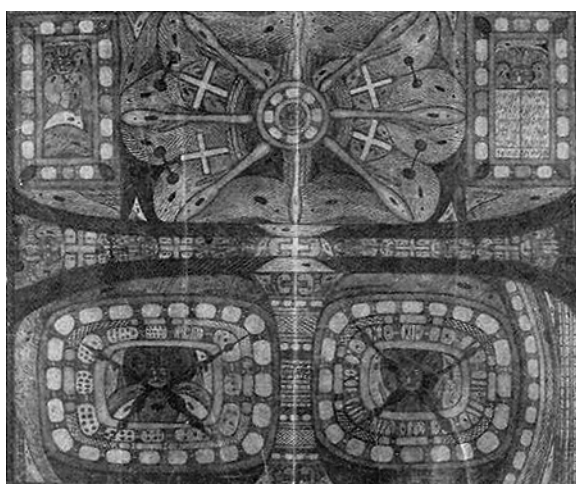
Tras su curación, la misma paciente llegó a comentar: *“ahora ya no vivo en un mundo de sueños cerrado, ya no me siento bien en una vida a parte de los demás. He dejado de vivir en el autismo. Te reconozco como una personalidad*

²⁰¹ Meili-Dworetzki, G. Prólogo del libro de M. Sechehayé *La realización Simbólica, Diario de una Esquizofrénica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958 p 8

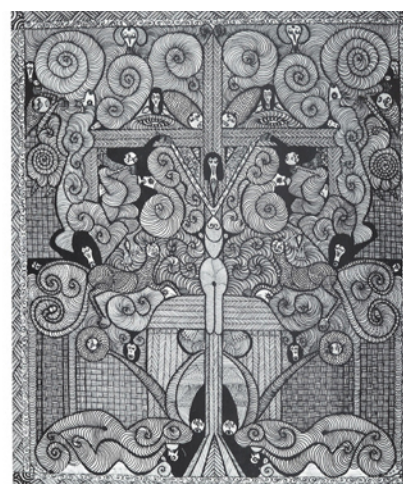
²⁰² Sechehayé, M-A, *La Realización Simbólica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, p 24-45 y 103 y ss.

independiente (...) Todavía no me oriento bien en el espacio, pero cuando dejo algún objeto no me equivoco como antes, cuando no me preocupaba por las esquinas de la mesa (...) me doy cuenta de la perspectiva en el dibujo". Los símbolos de la paciente esquizofrénica guardan un parecido con los creados en las culturas tribales o el naíf, dándose los mismos atributos estéticos: figuras geométricas, distorsión de la perspectiva, bidimensionalidad espacial, tratamiento vivo de los colores y elementalidad en la construcción de las forma.

Haciendo una comparativa entre *El Boliche*, un reconocido naíf español, y la obra de Adolf Wolffi, un paciente del que ya hemos hablado en el apartado anterior (ver láminas A y B) observamos *grosso modo* algunas similitudes formales, pero las pinturas de Wolffi contestan a una situación de enfermedad y el grado de consciencia de un paciente sobre su entorno es reducido o nulo. Sin duda son creaciones, pero en tal proceso no existe en ningún caso libertad artística; el enfermo no decide con relación a un contexto circundante lo que quiere crear, ni tampoco tiene conciencia del ámbito de la creación misma, tan sólo pinta y dibuja impulsado por la necesidad misma de supervivencia.



A. Bettania Gottes=Aker, recto, 1927
Lápices de color sobre papel, 65,5x78,4
Adolf Wolffi.²⁰³



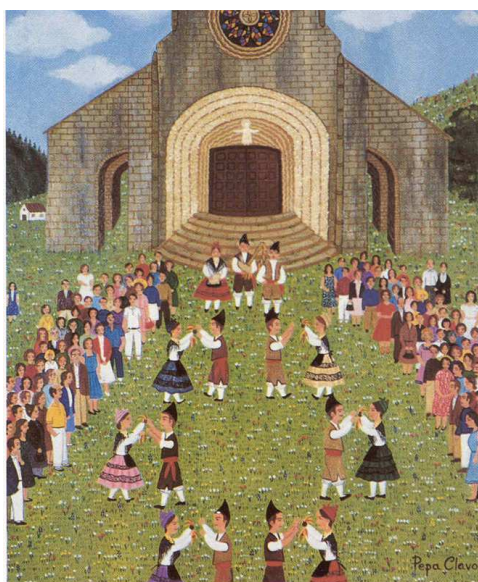
B. Dibujo de Cristo, 1972,
Cartulina, 75x64.
Lorenzo Aparicio "El Boliche"²⁰⁴

²⁰³ Ver lámina 10, *En torno al Art Brut*, Ed.Fauchereau, S.Ibíd.

²⁰⁴ Ver lámina 25 en Vallejo-Nágera, J.A, *Naifs Españoles Contemporáneos*, Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975

Al margen de la viabilidad terapéutica de la pintura, del hecho de que muchas de estas creaciones puedan resultar interesantes artísticamente o de que sus creadores puedan convertirse en virtuosos del pincel y de que puedan llegar a ser admirados y respetados por un público -mejor incluso que los artistas consagrados- sigue existiendo una estrecha línea que separa el arte “intencionado” del “no intencionado” (aunque a veces muchos de estos enfermos son potenciales artistas con clara intención de crear, expresar y sobre todo, desarrollarse como personas en el medio plástico). Sin duda el arte y la creación han servido como medio para canalizar enfermedades y problemas emocionales de toda clase, sin olvidar que muchos de los artistas reconocidos también han sufrido o explotado el mito –no siempre ecuánime- de que el artista por definición está “loco”. Esta sería sin duda otra interesante línea de investigación, pero en relación con el tema que nos ocupa, la realidad del naïf funciona de forma totalmente independiente: ni las creaciones infantiles ni las de los enfermos mentales guardan relación con la filosofía y la creación del artista naïf.

En algunos casos, el naïf construye mundos imaginarios, cuadros de ensueño



con elementos que copia de la realidad y descontextualiza arbitrariamente; en otros casos, se considera así mismo como artista **realista** que plasma la realidad misma de la experiencia humana y del apego del hombre sencillo a su cotidianidad, sus costumbres y sus ritos. Algunos autores han comparado incluso esta narratividad naïf con la de los telones de óperas y teatros, la de los soportales de las iglesias²⁰⁵ y la de los códices medievales que antaño representaban las labores y costumbres del hombre:

*Día de San Roque en Llanes. Pepa Clavo*²⁰⁶

²⁰⁵ Lauret, J-C., *La Fête et Les Naïfs: Qu'est-ce que la fête?*, Ed. Max Fourny: Vilo, Paris, 1979

²⁰⁶ Ver lámina en *Arte Naïf*, Diputación de Jaén, Ibíd.

“...peintre naïf présente (...) les travaux des champs comme les ont peints jadis les frères de Limbourg dans les “Très Riches Heures du Duc de Berry”, ces remarquables vies en miniature du moyen âge (...) Les fêtes paysannes ont, (...) conservé en elles les rythmes du monde de vie paysan: celui des saisons et du travail. Le paysan “travaille” même le tour de fête; c’est le travail-symbole. L’œuvre (...) Le paysan-peintre est en même temps historien populaire (...) et quand il transpose fidèlement dans son œuvre la chaleur paysanne, il n’est pas forcément conscient qu’il transmet aussi le fond mystérieux de ses gestes. On peut donc se poser une question logique: comment incorporer à cette prise de vue de la réalité “fidèle”, c’est-à-dire naturalista, les symboles et les rites...”²⁰⁷

El artista naïf pinta apegado a la realidad y crea elementos simbólicos que le permiten expresar sus discursos intemporales, símbolos que elabora a partir de la observación de las cosas, entresacando sus rasgos más característicos; en este proceso, el artista es consciente y desde un plano intuitivo crea una visión del mundo sin prejuicios; *“de aquí el estilo geométrico. Todo su afán consiste en arrancar los objetos de la conexión natural en que viven, de la infinita variabilidad caótica. Privando a lo vivo de sus formas orgánicas, lo eleva a la regularidad inorgánica superior, lo aísla del desorden y de la condicionalidad, lo hace absoluto, necesario”²⁰⁸.*

Realidad y Símbolo se interrelacionan en la mente del pintor y esto implica que, para conocer el sentido del cuadro es necesario conocer las relaciones que se establecen entre los elementos pintados, el significado de lo representado y los vínculos emocionales que tiene el pintor. Los retratos realizados por Henri Rousseau -el primero de los artistas naïf reconocidos- expresan esta idea; pongamos por ejemplo el retrato que Rousseau hizo a Guillaume Apollinaire y a su pareja de entonces, Marie Laucerin. Si atendemos a la descripción que sobre el poeta y su

²⁰⁷ *“El pintor naïf presenta (...) los trabajos de los campos como lo hicieran antaño los hermanos Limburg en las Ricas Horas del Duque de Berry, esas notables vidas en miniatura de la Edad Media. Las fiestas campesinas conservan en ellas mismas el ritmo del modo de vida campesino: el de las estaciones y el trabajo. El campesino “trabaja” incluso el día de fiesta; es el trabajo-símbolo. La obra. (...) El campesino pintor es al mismo tiempo historiador popular, (...) y cuando transpone fielmente en su obra el calor campesino, no tiene por qué ser consciente de que transmite también el fondo misterioso de sus gestos. Nos podemos preguntar cómo incorporar a ésta toma de perspectiva de la realidad “fiel”, es decir, naturalista, los símbolos y los ritos (...) Depaolo, J-C. Le grande Famille des Naïfs au rendez-vous de la Fête, del libro de Lauret, J-C, Ibíd.,... p 124 y ss.*

²⁰⁸ Ortega y Gasset, J, Ibíd., p 116

amada hace Fernande Olivier, veremos que el retrato de Rousseau es más acertado de lo que cabía esperar: nos encontramos así ante el realismo del retrato psicológico.

Fernande fue compañera de aventuras de Picasso y así conoció a Apollinaire y a su amante de la cual comenta que era coqueta, pretenciosa, superficial, que nunca fue plenamente admirada por el grupo de amigos pintores, los cuales no hacían caso a la joven cuando ésta llegaba a las veladas acompañada del poeta. De Apollinaire destaca sin embargo que era un hombre meticulado, metódico, algo maniático, *“...Todo ello aparecía solapado, atenuado por una aspecto infantil, tranquilo y dulce, grave o tierno, que hacía que se le escuchara con confianza cuando hablaba (...) culto, artista ¡y qué poeta! No diré de una sensibilidad refinada sino de una sensiblería pueril que tenía un gran encanto”*²⁰⁹.

Rousseau admiraba a su amigo poeta y pudo tener hacia Marie la misma impresión que según Olivier tenían los demás artistas, o quizá *“opinaba que un gran poeta necesitaba de una gran musa”*²¹⁰; al margen de elucubraciones, a Marie Laucerin la retrató *“gruesa y pesada como no ha llegado aún a serlo”* y al poeta *“fino y delicado como no lo fue jamás”*. La creación del cuadro fue meticulosa y los elementos utilizados fueron escogidos a conciencia. Una pluma, un papel, las flores, un brazo alzado...parecían responder a una intención:



*Retrato de Apollinaire, H. Rousseau*²¹¹

*“...Se le había metido en la cabeza pintar una hilera de flores en la parte baja del lienzo. Pero para simbolizar a Apollinaire quería a toda costa <<claveles de poeta>>. No era tiempo de esas flores y tuvo que esperar seis meses para acabar el cuadro”*²¹². La colocación de las flores supuso para el artista un problema: parece

²⁰⁹ Olivier, F. Ibíd., p 35

²¹⁰ Wenzel, A. *La Gitana Dormida*, Lóguez, D.L, Santa Marta de Tormes (Salamanca),2001, p 93

²¹¹ Ver lámina LIII en *La Obra Pictórica Completa de Rousseau, El Aduanero*, (VVAA) Trad. F. J. Alcántara, Noguer, Barcelona, 1972

²¹² Olivier, F. Ibíd., p 80

que en un inicio pintó alhelíes y presentó el cuadro en el Salón de los Independientes: *“tuvo una nueva idea, deliciosa: la de pintar en un primer plano una hilera de claveles, pero habiéndose equivocado de flores, pintó alhelíes”*. Pero lo que más sorprendió al poeta fue que *“cuando el lienzo con los alhelíes apareció (...) toda la prensa fue unánime en las conclusiones: el retrato no ofrecía ningún parecido conmigo... ¿Cómo pudo ocurrir, si el retrato no se me parecía en absoluto, que hubieran podido reconocerme?...Por mi parte, estoy dispuesto a admitir que el retrato era de un parecido tan inmediato y tan nuevo que deslumbraba.”*²¹³ Apollinaire publicó estas impresiones en un número especial de *Soirées de París* (15-I-1914) dedicado a Rousseau; gracias a ello sabemos que el cuadro se presentó en el Salón con el título de *La Musa Inspirando al Poeta*, sin precisar quién había sido el retratado y que más tarde, el artista pintó una segunda versión con claveles.

Aunque el símbolo haya existido y siga perpetuándose como fórmula de expresión, el *simbolismo naïf*, o mejor dicho, la fórmula naïf de crear con símbolos, no guarda correlación alguna con lo construido por otros movimientos artísticos. Tal y como hemos comentado en anteriores apartados, el gusto por el símbolo conoció un auge en el medievo románico, posteriormente el movimiento simbolista proclamó en el siglo XIX nuevas fórmulas de expresión en torno al poder del símbolo y, finalmente, las vanguardias del siglo XX procuraron una vuelta hacia estas consideraciones. Así pues, si los románticos intentaron construir un lenguaje pictórico a partir de los símbolos, los pintores naïf sustraen de la realidad el conjunto de símbolos, es decir, *familiarizan el símbolo con la realidad circundante.*²¹⁴ Esta diferencia de matices sobre el símbolo es recogida por el diccionario de la RAE con más precisión: *“Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada. II2. Figura retórica o forma artística, especialmente frecuentes a partir de la escuela simbolista, a fines del siglo XIX, y más usadas aún en las escuelas poéticas o*

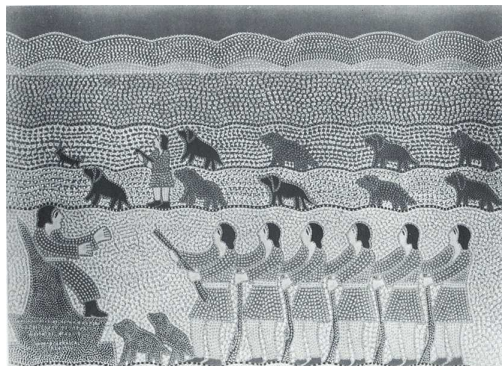
²¹³ Vallier, D. *La Obra Pictórica Completa de Rousseau, El Aduanero*, Ibíd...,p 109

²¹⁴ Depaolo, J-C. Ibíd,... p 127 y ss.

artísticas posteriores”²¹⁵. Cada artista naïf modela sus símbolos entresacando de la realidad sus rasgos anecdóticos y lo característico de sus formas; aunque cada artista construye su relación de símbolos, la síntesis formal resultante refleja una tendencia generalizada hacia geometrización.

Las consideraciones que hace Herbert Read sobre la geometrización de formas y el simbolismo presente en expresiones artísticas pertenecientes a culturas primitivas prehistóricas puede servirnos para entender esa inclinación hacia la síntesis de formas del naïf y el porqué del abigarramiento del espacio: *“Al decorar la cerámica con dibujos geométricos, el hombre neolítico sólo obedecía al deseo de llenar un espacio. El <<horror>> vacui es una de las características permanentes de la psicología del hombre. Cuando hacemos algo, sentimos un deseo innato de romper la superficie vacía del objeto con alguna clase de decoración”*²¹⁶.

Las creaciones calificadas de “puro naïf” presentan una tendencia clara hacia la geometrización de las formas y hacia la concentración de elementos en el espacio. Esto nos lleva a otra de sus características: los naïfs no realizan un estudio del color, ni de la forma, ni tampoco hacen bocetos de lo que será su obra final, no construyen un esquema de ejecución previo, al contrario, la espontaneidad marca el ritmo de sus cuadros hasta tal punto, que se percibe una armonía en ellos consustancial con esta actitud.



Teórica de Caza.1972. Naïf. Isidoro Carrascal²¹⁷

Con el paso de los años y con la ayuda de gran número de críticos de arte, el naïf ha llegado a ser considerado, no sin esfuerzo, un arte con mayúsculas cuyas cualidades pictóricas, en contra de lo que en un principio se dudaba, demuestran

²¹⁵ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Ed. Espasa. Vigésima Segunda Edición, Tomo II, 2001, p 2066

²¹⁶ Read, H. *Arte y Sociedad*, Ibíd., p 40

²¹⁷ Ver lámina 53 en *Naïfs Españoles Contemporáneos*, Vallejo-Nágera, J.A, Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975.

una identidad propia, distante de la creación infantil y de la plasmación plástica de los enfermos mentales.

Estos rasgos diferenciadores han servido a muchos para calificar injustamente de fácil este arte. Ciertamente es que muchos pintores “*no ingenuos*” se sirven de la estética determinada por cuestión de moda o de oferta de mercado para alcanzar otras satisfacciones que les convierten más en pintores-reproductores que en artistas; cuando esto sucede con el naíf, se origina una ausencia de ingenuidad y sencillez, aspectos ambos que construyen la candidez y la fantasía del verdadero naíf y que muy raras veces pueden ocultarse. La necesidad de supervivencia del artista y el tirón del consumo sin duda ha desvirtuado el naíf como creación independiente: se necesita conocer en profundidad el verdadero naíf para diferenciarlo positivamente de lo meramente *mono*, *gracioso* o *agradable* que procuran los *pseudonaífs*.²¹⁸

También se ha calificado el naíf de *arte dominguero*; quizá esta interpretación se deba a la “*Baronesa Von Oettingen, hermana de Serge Jastrebzoff alias Férat, quien se dio a conocer con el seudónimo de Roch Grey y desde 1907 se contaba entre los convencidos coleccionistas del <<Aduanero>>, inventó en 1922 el concepto de <<pintor de domingo>>*”²¹⁹. Pero esta apreciación es algo atrevida: el arte siempre ha servido de escape del tedio de lo cotidiano pero no por ello es correcto calificar a los artistas naíf de *domingueros* por la sencilla razón de que hipotecan su felicidad para satisfacer a unos fines que tienen que ver con la creación y a los que se entregan sin prejuicios. No en balde, muchos de ellos vivieron precariamente o con la necesidad de compaginar su talento creador con un trabajo remunerado. No optaron por la salida fácil de la venta al por mayor, ni por la modificación de su estilo por petición del público, ni tampoco cesaron su ansia creadora. Y esos *muchos* artistas naíf, de hecho, fueron descubiertos por críticos de arte, coleccionistas o incluso por amigos y vecinos que encandilados por lo visto acabaron actuando como auténticos mecenas. Así pues no parece que los naíves manifiesten una postura tan desprendida ante su obra, ni tampoco parece que les

²¹⁸ Vallejo-Nágera, J.A, *Naífs Españoles Contemporáneos*, Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1975

²¹⁹ Stabenow, C. *Rousseau 1844-1910*, Ibíd., p 37

resulte indiferente crear de una manera o de otra: “*muchos de ellos, como el mismo Rousseau, aceptaron una vida miserable para no renunciar a su vocación. Parece más justo inclinarse por el nombre de “maestros populares de la realidad” con que otros les denominan*”²²⁰.

Ese calificativo de *dominguero* responde por tanto a ese tipo de cuadrito que se vende como souvenir turístico; el naíf sin embargo es creación en el sentido más profundo del término.

Por otra parte, existe otro peligro inherente a este *ingenuismo* y *primitivismo*, el de asociar por entero estas dos cualidades a una carencia de medios, de aprendizaje o de formación del artista. Esta asociación tiene sus raíces en el alto porcentaje de pintores ya consagrados en este género cuyo modo de vida y estatus social muestran una clara imposibilidad por desarrollar a temprana edad un arte canalizado a través de las academias. Salvo excepciones, la mayoría de naífs han sido personas de condición humilde, alejadas del mundillo intelectual y sin medios para acceder a una selecta educación: “*no es pues de extrañar que parte de los pintores naíf más significativos empezaran su actividad artística a una edad ya avanzada (...) Rousseau sólo pudo dedicarse a su arte después de jubilado. (...) lo mismo puede decirse de Vivin, el empleado de correos, o de Hirshfield, el fabricante de zapatillas*”²²¹. Al margen de la actitud autodidacta de los naíf, un rasgo que ningún estudioso parece discutir, no queda tan claro sin embargo que las creaciones naíf sólo puedan nacer en entornos socioculturales pobres, humildes y precarios y que además sirva de justificación para considerarlo un arte menor. El hecho de que muchos artistas naíf se hayan visto sumidos en una dinámica vital poco afortunada no debe hacer de ésta *conditio sine qua non* la ingenuidad pueda darse, como tampoco debe entenderse esta cualidad inferior a otras por el hecho de surgir en entornos no condicionados por la disciplina académica.

Por esta razón el primitivismo de los naíf también está asociado a la temática de sus obras; éste es uno de los motivos por el que aún hoy día se sigue asociando

²²⁰ Camón Aznar, J. *Pintura Moderna en seis Volúmenes*. Vol. III, Nauta D.L. Barcelona 1989, p 29

²²¹ Bihalji-Merin, O. *Ibíd.*, p 26

erróneamente el naíf al arte popular o al de las culturas marginales. Ciertamente la temática de muchos de los cuadros naífs representan el latente mundo de los oficios y de las tradiciones -presente principalmente en zonas rurales- y su primitivismo descriptivo responde a una visión de la realidad sencilla, primaria y elemental ligada a un estilo o forma de vida, pero esto no quiere decir que no sean capaces de crear, interpretar y transmitir un mundo interior de emociones y sensaciones a través de procedimientos pictóricos. Ese *primitivismo* del naíf responde a la forma de entender esa realidad cotidiana y sobre él cae la losa de los condicionamientos sociales externos que, mal interpretados, pueden inducir a críticas erróneas: si el artista intelectualizado de vanguardia parece correr el peligro de sufrir el conductismo de las academias, de las modas o de los intereses políticos del discurso de turno, aquél naíf que ha crecido en el medio rural, sin visitar famosas exposiciones o recibir una buena formación también se ve condicionado por estas limitaciones.

En la medida en que la realidad circundante es tan importante para el naíf, las condiciones en que su arte se construye también lo son: el tratamiento y la temática de la obra naíf están estrechamente ligadas al contexto sociológico en que el naíf se desenvuelve. La imaginería popular está presente en la obra de muchos artistas naífs; muchos de ellos han crecido o vivido en entornos rurales, pueblos o aldeas donde lo tradicional –bajo grave riesgo de extinción- sigue formando parte de lo cotidiano. La simbiosis entre el artista y su medio es tan fuerte en el naíf que su obra no puede estudiarse al margen del enclave social en que el artista permanece sumido. Este arte tiene un especial interés antropológico: este *arte ingenuo* plasma como pocos la vida de las aldeas, de los pueblos y de las ciudades, sus celebraciones carnavalescas o fiestas patronales, sus costumbres y sus tradiciones, siempre desde la mirada de una persona que está sumida en ellas, como uno más que vive y siente su cultura desde dentro. Es éste otro valor añadido de este arte pues se esgrime como termómetro de las culturas populares, adaptándose a su tiempo, expresando lo que de único tiene lo cotidiano. No es casual la autenticidad con que los naíves transmiten el mundo de los oficios, la industria, el comercio, etc. precisamente porque muchos de ellos provienen de esos mundos, de esas realidades que sienten como propias porque forman parte de ellas.

Y ésta precisamente es una de las premisas a considerar cuando se pretende clasificar a los naïves: la cualidad de ese *primitivismo* se convierte en una herramienta para clasificar y diferenciar el trabajo de los artistas. Por ello se ha llegado a calificar de “*auténticos primitivos*” a aquellos artistas que, nacidos en entornos rurales o conocedores del mundo de los oficios expresan -como ninguno- la vida alejada de cualquier condicionamiento asociado a la modernidad. Sus creaciones son expresión de un Naïf Puro surgido en el corazón de enclaves sociales donde el modo de vida es más primitivo en tanto que alejado de la sociedad del bienestar que hoy conocemos.

Para muchos críticos de este arte, los naïfs campesinos son el ejemplo más claro del choque que se produce dentro de las sociedades desarrolladas entre los avances tecnológicos y las técnicas tradicionales, entre el mundo urbano y el mundo rural, entre lo moderno y lo arcaico. Para los agricultores de la vieja escuela, la industrialización, la mecanización del trabajo, las nuevas tecnologías y la influencia de los medios de comunicación ha supuesto la destrucción de su visión cotidiana del mundo y de la relación del hombre con el campo. Sus esferas de experiencia, cargadas de mitos, ritos y costumbres arraigadas desde los ancestros y transmitidas por herencia familiar, desaparecen paulatinamente para dar paso a la nueva realidad social y económica. Este desarraigo del hombre con su pasado y con la misma naturaleza encuentra su expresión más auténtica en los naïfs campesinos que experimentan esta realidad y la transmiten en sus cuadros, un hecho que sin duda supone un valor añadido. Y no sólo eso; a través del perfil de estos creadores conocemos “*cómo se cuece el pan, cómo se desgrana el maíz, cómo se hace la mantequilla...*” y su particular manera de contárnoslo son reflejo de su discurso, sintetizado *grosso modo* en las palabras del artista Kovacic: “*pinto lo que brota de mí. No hojeo en los libros de arte cuando pinto: He seguido siendo un campesino!*”²²²

Sin duda los naïfs saben lo que son y para lo que crean su arte. En el pormenorizado estudio que hace de los naïfs Bihalji-Merin, los naïfs campesinos yugoeslavos han sido reconocidos en su país de origen como representantes

²²² Bihalji-Merin, O., *Ibíd.*, p 115 a 119

absolutos de las raíces culturales de su pueblo. El artista Krsto Hegedusic, fundó en 1929 junto a otros artistas croatas el grupo “Zemlja” (tierra) con el fin de acercar el arte al pueblo, pues el arte de vanguardia europeo rompió tantos moldes representativos que amenazaba con desvincularse de su papel comunicativo con respecto al espectador. Iván Generalic se unió a este proyecto y motivó la creación de un punto de encuentro en la aldea de Hlebine, lo que supuso para los artistas naïfs del entorno un lugar de peregrinación al modo en que lo habían hecho otras vanguardias: Mirko Virius, Dolenec, Filipovic, Gazi y Vecenaj entre otros fueron algunos de los artistas, después reconocidos, que acudieron al encuentro. El reconocimiento del grupo de artistas ha sido unánime, aunque éste haya sido uno de los pocos casos conocidos -quizá el más sobresaliente- en que los naïfs se consolidaron como agrupación.

Esto no quiere decir que otros naïf pertenecientes a entornos sociales desligados del mundo del campo, la industria o los oficios no hayan sido considerados como se merecen. Se han dado los casos de artistas naïves que, en su intento autodidacta por aprender y sumidos en el constante intento de superación personal, han acabado desarrollado un estilo propio más depurado técnicamente y más complejo conceptualmente de lo que en un principio cabe suponer en un naïf. Es por ello que, al margen de los artistas mencionados *“encontraríamos un tercer sector de procedencia, situación y rasgos distintos. (...) auténticos profesionales del arte, con una formación (...) y una cultura artística inequívocamente actualizada. Este tercer grupo se presenta al crítico como un problema, debido a su actitud no parece encajar bien con la ingenuidad. Volvamos al problema: la actitud y el estilo naïf. (...) Si la actitud naïf surgía sin premeditación a través de ciertos condicionamientos que la hacían posible, también fluye con naturalidad el estilo naïf, que se nos presenta ahora como cualquier otro lenguaje artístico, con sus peculiaridades, alcances expresivos y limitaciones (...) El estilo naïf es algo que se aprende y que se utiliza. Si vamos en busca de la actitud, nos interesará el naïf primario, puro. La calidad de la obra está al margen de esta distinción”*²²³

²²³ Aguirre, J.A, *Prólogo, Naïfs Españoles Contemporáneos*, Ibíd., p 12 y ss

Estilo y actitud vital no van siempre de la mano, como de hecho existen pintores-creadores considerados naïf que nada tienen que ver con la creación *pura* de la que hemos hablado: empezaron su carrera profesional cautivados por el encanto de este arte o por desconocimiento de otras técnicas pictóricas más depuradas. En España, Juan Antonio Vallejo-Nágera se inició en la aventura de pintar de forma autodidacta y lo que en un inicio parecía un entretenimiento gustoso acabó siendo más tarde una dedicación motivada por su interés por este arte²²⁴. Y sin duda Nágera apreciaba los naïfs puros o *auténticos* diferenciándose él mismo de este tipo de creaciones: *“el visitante de esta exposición se encuentra con una oportunidad excepcional. Tiene reunidas por primera vez (...) obras de casi todos nuestros naïfs más auténticos e importantes; junto a ellos las de otros que no somos en tanto grado ninguna de las dos cosas”*²²⁵

Efectivamente el problema de clasificar el naïf parte de la misma raíz de su naturaleza: si el naïf no es ni un movimiento ni tampoco una tendencia estética, debe estudiarse al artista a parte de estas consideraciones. Pero si atendemos a los rasgos naïfs ya citados (torpeza en el dominio de determinadas consideraciones de dibujo, temática, tratamiento del espacio, simbolismos e iconografía, medios técnicos, etc.) es inevitable que surjan diferenciaciones entre los artistas *estilistas* y los que, de forma más primaria y autónoma, representan en sí mismos la filosofía naïf.

Filosofía de vida y creación pocas veces se fusionan en el arte de forma tan elemental y limpia como de hecho sucede en el *Naïf Puro*. Con esta apreciación, no pretendo desdeñar la obra pictórica de muchos artistas naïf que se mueven por la necesidad más humana de crear y que han conseguido merecidamente la apreciación de público y crítica; me limito a constatar que, en la medida en que se barajan conceptos como primitivismo, ingenuismo, tradición, arte popular y un largo etcétera, no cabe duda de que en determinados contextos socioculturales, el ser humano puede llegar a ejemplificarlos en su sentido más rotundo, en su identidad como persona, y transmitirlos como tales a través del discurso artístico.

²²⁴ Olaizola, J.L y Vallejo-Nágera, J.A, *La Puerta de la Esperanza*, RIALP-Planeta, Barcelona, 1990, p 210-219

²²⁵ Vallejo-Nágera, J.A, *Naïfs Españoles Contemporáneos*, Ibíd., p 17

El artista que refleja una *filosofía de vida* es aquél integrado en un medio, familiarizado con su entorno y que expresa de forma muy personal su visión sobre cualquier drama social: no parece que la mente de un *puro naïf* permanezca aislado en su mundo de fantasía. Lo que motiva a los naïves a crear es su arraigado sentido de existencia y su conciencia de pertenencia a una realidad, dos cuestiones que trascienden su obra y la separan de lo meramente “dominguero” y del pobre creador *primitivo* sin pretensiones. De ahí que sus cuadros trasciendan la realidad misma: para el naïf la realidad física es muy importante, la materia de las cosas, los objetos y la relación que guarda con ellos. Expresa con cuidado preciosismo la forma de las cosas pero va aún más lejos: su capacidad de trascender esta realidad brota naturalmente del artista y de su deseo por expresar cómo ve él el mundo, pasando con sutileza de lo real circundante al imaginario propio, y lo maravilloso de este proceso es que se produce de forma espontánea y natural sin abandonar en ningún momento la consciencia de haber creado. El arte naïf debe valorarse como creación que trasciende más allá de lo representado, y que sin embargo guarda una estrecha relación con toda esa serie de condicionamientos varios, externos y no tan externos que modelan, en virtud, ese primitivismo estético. El artista tiene constancia de su individualidad y por tanto de su capacidad creadora, y en ningún caso debe considerarse el naïf un *arte popular* porque, aunque guardan similitudes estéticas y sociológicas, como ya hemos comentado en apartados anteriores, son planteamientos de creación diferentes.

El naïf es un arte que siempre ha existido, al margen de normas y tendencias artísticas, y que surge de la impronta autodidacta del artista-motivo por el que tampoco se ha erigido como movimiento artístico-, al margen del mercado de las artes y al margen incluso de la evolución tecnológica y científica que experimenta la sociedad pero de la cual el pintor no quiere o no puede formar parte.

Por todo lo expuesto se han aceptado otras acepciones como las de *primitivos modernos* o *neoprimitivos* –no sin lógicas reticencias por lo que conlleva la palabra *primitivo* con respecto a otras artes-. Estos términos no hacen alusión a la *ingenuidad naïf* y en parte esto puede ser un acierto: en la medida en que el naïf

refleja una filosofía de vida y una actitud comprometida con la realidad, no parece que la actitud con la que modelan sus obras sea expresamente ingenua.

De hecho, referirnos a estos artistas como “*artistas ingenuos*” no hace honor a la verdad. Debemos distinguir en este sentido entre la intención del artista en transmitir determinados mensajes, de construir su cuadro de una determinada forma, etc., y la apariencia formal de la obra acabada. La actitud reaccionaria de Gauguin marcó su personalidad, definió los rasgos de un carácter cuya amargura y acritud alcanzó cotas tan altas que le dirigió hacia su total autodestrucción, cuestiones todas ellas ocultas -en apariencia- tras las estéticas de sus oníricos lienzos. Efectivamente, la actitud de los artistas naïfs no es complaciente, al contrario, su postura ante el mundo y su creación es profundamente comprometida; pintar, crear, modelar se convierte en una actitud vital en la que ellos mismos se consideran artistas, muy por encima de lo que puedan considerar las instituciones especializadas. Esta actitud no tiene por qué estar presente en todos los naïfs, pero sin duda camina de la mano de cualidades como su imaginativa creatividad y su manifiesto autodidactismo, dos aspectos que sí parecen estar presentes en casi todos los naïves reconocidos. En esta línea, hasta el propio Aduanero parece haber expresado abiertamente su autosuficiencia ante el hecho artístico; en una ocasión llegó a comentarle a su amigo Picasso “*Nosotros somos los dos pintores más grandes artistas de la época. Tú en tu género “egipcio” y yo en el género moderno...*”²²⁶. En otra ocasión se dice que “*llegó incluso a ofrecerse para “terminar” un cuadro de Cézanne que no le parecía bien acabado. (...) Se podría hablar más bien de una pintura “picaresca”, ofendida por el intelectualismo de una cultura que, en nombre de lo popular, se aleja de la sensibilidad del pueblo*”.²²⁷

Como vemos, el ingenuismo naïf es más complejo de lo que a simple vista pueda parecer y, al margen de lo que -de hecho- influyen las cuestiones de índole socioeconómicas, este rasgo estético también responde a una actitud creativa elegida conscientemente por el artista. Efectivamente el contexto en el que viven y se relacionan los naïfs condiciona enormemente su obra, pero no por ello debe

²²⁶ Stabenow, C. *Ibíd.*, p 81

²²⁷ Camón Aznar, *Ibíd.*, p 29

entenderse este hecho el motor principal de sus creaciones, el justificante absoluto o la única razón aparente por la que el arte naïf deba considerarse *ingenuamente primitivo*. La tipología y características estéticas deben estudiarse desde un nivel más global: debemos tener en cuenta también otros factores como la intención del artista, su actitud ante la creación y su filosofía de vida pues es en estas cuestiones en las que se manifiesta ese ingenuismo y ese *primitivismo* estéticos, “*Su arte tiene también una filosofía: la simple aceptación de ese sentido tan confuso que llamamos común.*”²²⁸

Esta actitud vital vinculada a lo cotidiano no puede comprenderse en profundidad sin conocer el entorno social y cultural de estos creadores espontáneos: los siglos pasados estuvieron marcados por guerras, hambruna y enfermedades cuestiones todas ellas relacionadas entre sí y que pusieron a prueba la esperanza de vida entre las gentes de clase más humilde. Quizá este hecho sea explicativo de que un amplio elenco de *puros naïfs* tenga un profundo sentido de existencia y un apego especial al terruño, al oficio o al trabajo, a todo aquello que crea y construye con sus manos, proceso en el que el tiempo corre a contrareloj. La temática religiosa está presente en muchos naïfs y esto podría explicarse desde distintos ángulos: como fe y búsqueda espiritual frente a las insatisfacciones de la vida, como miedo a lo desconocido (lo mágico, lo que el hombre no comprende) o como única fórmula de explicar la existencia del ser humano en el mundo. Pero en la medida en que religión y tradición guardan vínculos fuertes, las imágenes religiosas también son para muchos naïfs la expresión de las celebraciones rituales de sus pueblos, celebraciones profundamente apegadas a sus costumbres, su folklore, en definitiva, sus raíces culturales. Bihalji-Merin destaca esta realidad entre los naïfs polacos creadores de un arte que no sólo representa el folklore sino también “*una callada fe primitivamente campesina nos muestra el arte naïf de Polonia como proceso de culto mágico. Así, la pintura religiosa popular de carácter emocional, como la de María Lenczewska y de Franciszek Janeczko; reflejo de las tensiones internas, que rozan los límites del trastorno psíquico; necesidad de expresión en Edmund Monsiel, quien se sentía vigilado por la múltiple mirada de Dios. Las fantasías teosóficas de Teofil*

²²⁸ Aznar, Ibíd, 30 y ss.

*Ociepka con protoanimales saturnianos y relatos de pesadillas, que probablemente sean el reflejo de guerras vividas*²²⁹

Esta actitud vital puede desembocar en un paulatino aislamiento del artista: si como hemos visto el carácter de los naïfs no se expresa desde la *ingenuidad*, su marcado carácter puede impulsarles hacia la ruptura con el exterior, con las gentes de su entorno que no entienden su talento -si bien estos creadores no dudan de que sus creaciones son útiles y necesarias-. Por ello, los espacios en los que desarrollan su arte no son abiertos al público -aunque deseen ser conocidos- porque buscan principalmente la realización personal, con la misma tenacidad con la que el agricultor suda el jornal y recoge la mies. Este *vivir apartado* de la dinámica de la modernidad se ha observado en muchos de los considerados como *auténticos naïfs* y ha pasado a ser característico de su filosofía de vida. Esto no quiere decir que nieguen la realidad circundante: aunque estén alejados del mercado del arte y de las tendencias artísticas oficiales, sus mentes funcionan como esponjas que chupan información de todo aquello que les impacta con la fuerza del que advierte algo por primera vez. Sus creaciones son híbridos entre lo real y lo representado, lo complejo y lo elemental. Estos naïfs construyen un mundo de realidad nuevo partiendo de representaciones distorsionadas de la misma: fotografías, televisión, libros, revistas...son sin duda fuentes de inspiración.

Una vez vistas los rasgos distintivos más sobresalientes de los naïf, pueden surgirnos dudas razonables con respecto a otras formas de creación artística. En el caso de algunos *escultores margivagantes* que comentamos en el apartado anterior, artistas que están a caballo entre lo *margivagante* y el naïf: no resulta fácil marcar una línea divisoria entre las artes *no condicionadas*. Es el caso de Sandalia Simón Fernández (*“La Tía Sandalia”*) y sus piezas ensambladas con materiales diversos, en su mayoría pequeñas esculturas o dibujos: *“procesiones de Semana Santa, los retablos, los belenes, las capillas portátiles o la decoración floral de iglesias (...)* el tema más tratado es la *Pasión de Cristo, argumento principal para*

²²⁹ Bihalji-Merin, O., *Ibíd.*, p 137-138

unas pinturas que reflexionan sobre el pecado y parecen organizarse sobre una visión tremendista y culpable del mundo²³⁰



Santuario de obras y Detalle de un Cristo
La Tía Sandalia. Villacañas (Toledo)²³¹

Esta creadora desarrolló su creatividad en su propia casa, apelotonando las obras para construir su *santuario*. Encerrada entre sus paredes se valió de las postales y la televisión para inspirarse, como de hecho han hecho otros muchos naïfs en parecidas circunstancias: la figura del Cristo de la tía Sandalia (ver imagen superior) guarda un parecido asombroso con el *Cristo de Medinaceli*, sobretodo porque la tía Sandalia añadió a la figura una peluca hecha con su propio pelo. Esta *esculpectora margivagante* –según la terminología de J.A. Ramírez- guarda similitudes con el planteamiento de los naïfs, aunque sus obras responden en su conjunto a la terminología empleada para referirse a este tipo de creaciones.

Así pues *primitivismo* e *ingenuismo* son en el naïf dos cuestiones por naturaleza relacionadas entre sí y deben referirse por justicia a la forma de entender la creación; en ningún caso deben utilizarse estos términos para justificar oportunamente una carencia intelectual o cultural arropada peligrosamente bajo el manto de cualquier minusvalía económica, social o intelectual. Se estaría produciendo un peligroso clasismo entre el arte culto y el inculto, el evolucionado y el primitivo, el de investigación y el decorativo, etc... Polos que precisamente se han demostrado obsoletos en nuestro actual panorama artístico.

²³⁰ Díaz Sánchez, J. *Una Santera Rural. Las Pinturas de la tía Sandalia en Villacañas (Toledo)*, en Ramírez, J.A. *Esculpecturas Margivagantes*, Ibíd., p 229

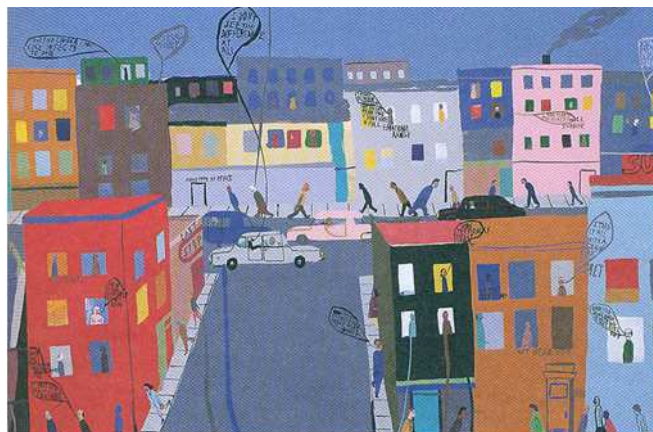
²³¹ ver láminas en Ramírez, J.A, *Esculpecturas Margivagantes. La Arquitectura Fantástica en España*, Ibíd., p230

En la medida en que el artista naïf ejemplifica todo este conjunto de conceptos interrelacionados entre sí, no debe calificarse de naïf a aquél artista que utiliza el estilo sin reflejar estas cuestiones. De hecho, el naïf ha servido de inspiración a las vanguardias europeas y no por ello confundimos una obra de arte Naïf con una obra de arte contemporáneo pues son dos campos de la creación totalmente diferentes. Podría diferenciarse entonces la estética naïf como herramienta expresiva sin incluir necesariamente al artista dentro del marco de la creación naïf: algunas vanguardias ya intentaron hacer de la cotidianidad de los objetos modernos un “arte” partiendo precisamente de la estética sencilla y singular de las artesanías populares *“...Y precisamente de una similar espontaneidad artística procede buena parte de lo que el moderno <<popular art>> o Pop Art ha hecho suyo, aprovechando para su iconografía, entre otros motivos, <<las baratijas de ayer>>, bien es verdad que ironizándolo y parodiándolo todo, pero, al mismo tiempo, en una actitud no exenta por completo de simpatía. Tal vez sea esto un indicio de que el maltrecho espíritu del hombre moderno busca-y encuentra- en ello el equilibrio a una deficiencia, condicionada por el tiempo”*²³²

En la actualidad, también algunos movimientos de vanguardia nos acercan a esa actitud espontánea de crear: similar al *quehacer naïf*, un arte nacido de las concentraciones urbanas ha posicionado a unos creadores que *“comparten unos orígenes socio-culturales similares, son en su mayoría autodidactas y han adoptado el principio del “hágalo usted mismo” como actitud vital: lo que empezó en la calle, como una práctica inevitable y urbana, puramente “underground”, ha ido tomando forma (...) Ciertas actitudes y discursos han dado lugar a productos artísticos admitidos en museos, galerías y considerado por coleccionistas: “Arte Desobediente, Arte Skater, Neo-Graffiti, El Nuevo Folk (...) un movimiento creativo que abarca múltiples formas de expresión: desde el graffiti hasta la pintura tradicional, la fotografía, el documental, el cine, el diseño gráfico y la música”*²³³.

²³² Jürgen Hansen, H. *Arte Popular Europeo y Arte Popular Americano con Influencia Europea*, Aura, Barcelona, 1970, p 16

²³³ Contreras Gómez, C (Dir. Obra Social Caja Madrid) Prólogo para la Exposición *Beautiful Losers. Acter Actual y Cultura Urbana*. Comisarios: Aaron Rose y Christian Strike, Iconoclast: La Casa Encendida D.L., Madrid, 2008, p 19



I Am the Sun (detalle), 2002. Chris Johanson²³⁴

En la década de los noventa, los marchantes dieron a conocer a toda una generación de jóvenes promesas y han utilizado diversas terminologías para referirse a estas creaciones que se esgrimen como verdaderos acontecimientos sociológicos y cuya identidad formal surge del mismo latir de las subculturas de las ciudades posmodernas. A raíz de la exposición *Beautiful Losers*, los comisarios Aaron Rose y Christian Strike recordaban la importancia de rememorar la herencia del *Art Pop* transgresor que Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat o Larry Clark nos han legado y que después continuó la siguiente generación de artistas, a destacar Barry Mc Gee, Thomas Campbell, Chris Johanson o Clare Rojas.

Dentro de este marco de vanguardia, Clare Rojas parece hacer uso de la estética naïf para construir su discurso. A raíz de otra exposición titulada *We They*, *We They* la galería inglesa *Ikon* publicó en su website una entrevista mantenida con la artista el pasado mes de Enero de 2010 en la que manifiesta claramente su crítica hacia la discriminación de las mujeres en todos los ámbitos de nuestra sociedad.²³⁵ La obra de Rojas manifiesta una inclinación hacia las manifestaciones artísticas populares y su estilo recuerda -en cierta forma- a las ilustraciones de los cuentos:

²³⁴ Ver lámina en *Beautiful Losers. Arte Actual y Cultura Urbana*. Ibíd., p 53

²³⁵ C. Rojas Guide; http://www.ikongallery.co.uk/programme/current/event/354/we_they_we_they/

*“Best known for her folk-inspired work, (...) These assemblages combine to recall references from West Coast Modernism to Native American or Latino craft, outsider art and street graffiti”*²³⁶. Cabe destacar que la organización de la citada exposición corrió a cargo de varias entidades, entre ellas el *Museum of Art and Craft* de San Francisco (Estados Unidos).



Interieur. 46x 38. 1965. Vivanco
Museo de Arte Naïf, Manuel Moral, nº Serie I.388



We, They, We They. 2010. Clare Rojas
Installation. Ikon Gallery²³⁷

Sin duda una de las luchas del arte actual sigue siendo el intento de suprimir de las mentes del ciudadano medio aquellas reglas estéticas de tiempos pasados que todavía condicionan la realidad de la mayoría de creaciones artísticas y que, sin embargo, siguen sin aportar pautas aproximativas que expliquen su nueva realidad; y cito lo publicado recientemente en un diario: *“¿Bill Viola y Dan Flavio son artistas o electricistas? A tenor de la Comisión Europea, la obra de los dos citados artistas son material eléctrico y por lo tanto deben pagar el IVA correspondiente al pasar la aduana (...) En los tribunales británicos se aceptó que materiales eléctricos tienen la posibilidad de convertirse en arte cuando se coordinan o entran en funcionamiento de cierta manera o producen determinado efecto. En Europa no piensan lo mismo y nadie se atreve a calibrar el efecto de la directiva”*²³⁸

²³⁶ Ikon Gallery: http://www.ikon-gallery.co.uk/programme/current/event/354/we_they_we_they/

²³⁷ Ver <http://www.ikongallery.co.uk>. *Ibíd.*, Foto de Stuart Whipps, 2010

²³⁸ Artículo de C. Rodríguez publicado en *El Público*, 20/12/2010, p 41

El universal discurso sobre la deshumanización del hombre en la vida moderna no es exclusivo de las vanguardias que, incluso en ocasiones, guardan un parecido sorprendente con esculturas naïf más cercanas en aspecto al mundo de las instalaciones: *“...les sculptures d’Erich Bödeker (...) tendent à remplir une fonction d’avant-garde sans que leur auteur en soit le moins du monde conscient. Ses personnages, faits dans le bois et ciment peint, constituent le pendant naïf du pop’art, de la new Figuration, qui tentent d’illustrer la tristesse et la dépersonnalisation de l’individu dans la société industrielle.”*²³⁹

²³⁹ Encyclopédie Mondiale, Ibíd., p 76

6 CAPÍTULO IV. La Legitimación del Naïf. La obra de Fernando Roche

Introducción:

Pasado un siglo de la revolución de las vanguardias no queda atisbo de duda de que el Naïf es expresión de una forma de entender el mundo y de que las obras naïf son creaciones que expresan cierto grado de *ingenuidad*. Pero al margen de estas consideraciones el Naïf sigue sufriendo el lastre de una sombra, la misma sombra de la que hemos hablado extensamente en el apartado anterior y que se inicia en el XIX.

Un artículo publicado recientemente, recogía las impresiones de los artistas naïves Cesare Marchesini y Juan Borrás II sobre sus creaciones. En él, Borrás comenta irónicamente la realidad condicionada de este arte: *"Al principio, te catalogan como naïf, porque no hay perspectiva (...) me siento más cerca de la pintura holandesa, Brueghel o El Bosco, a los que nadie ha calificado como naïf, que de lo que pueda pintar gente como Lola Flores –y añadió- Gloria Fuertes quería pasar una navidad en uno de mis cuadros"*. Sin embargo al artista italiano Marchesini *"no le preocupan demasiado las etiquetas: "Yo sólo intento y hago lo posible por pintar un cuadro bonito. Cuando termino me digo a mí mismo: 'Bravo, Cesare. Los demás dirán si soy naïf'".*²⁴⁰ Estas palabras reflejan por una parte el desprestigio que hoy muchos artistas naïf siguen sufriendo y por otra, las realidades en las que se cuece el hecho artístico: que los artistas naïf tienen más intención de crear de lo que parece, que otras obras de parecido estético son bien valoradas, que los calificativos en torno a una obra naïf están condicionados por entidades externas y que la autenticidad del naïf –en palabras de la periodista de este artículo- responde a *"una buena filosofía artística y también, vital"*²⁴¹.

²⁴⁰ Laura Caso, *De la Toscana ideal a la Sudamérica imaginada*, El Mundo, 20/10/ 2010

²⁴¹ “ ” Ídem,



Puerto en mayo. Juan Borrás II. El Mundo, 20/10/ 2010

La comparación que hace Borrás de su pintura con respecto a la de otros maestros es muy significativa. Al margen de que esto pueda parecernos acertado o no, con estas palabras se pone de manifiesto que existe una terminología que abre abismos entre el arte naïf y cualquier otra manifestación artística de otras épocas históricas en las que un modelo de representación más simbólico estaba en auge. A pesar del parecido formal entre el naïf y otras formas de expresión estimadas válidas por el “gran público”, existen además otras consideraciones de índole histórica, sociocultural o de otra clase que funcionan como varemos de valoración estética.

¿Es el naïf un arte Kitsch o de entretenimiento? ¿Es este planteamiento inicial un formato válido hoy día para dirigirnos a este tipo de creaciones? ¿Es el Naïf en la actualidad considerado un arte con mayúsculas? Y si es así, ¿quién o quienes son los encargados de construir posibles juicios de valor que legitimen el naïf o lo devalúen comparativamente con otras artes o creaciones?

Frente a las muy diversas expresiones artísticas, estilos y, sobre todo, el siempre pujante arte de vanguardia, el Naïf, -en apariencia- no juega un papel importante dentro de las elites culturales, hecho al que hay que añadir que un auténtico artista naïf²⁴² no suele permanecer sumido en las dinámicas del mercado

²⁴² Me refiero a los artistas naïf calificados como *naïf puro* y que hemos mencionado en el apartado anterior; creadores alejados del mundo del arte, las academias, las escuelas,...etc y que de forma absolutamente impulsiva crean sin copiar conscientemente un estilo o una técnica.

del arte. Esto no quiere decir que los artistas naïf busquen conscientemente permanecer en el anonimato: todo creador persigue compartir con el espectador sus vivencias pictóricas y en este sentido, el naïf también pretende ser arropado por su público y por aquellos que sepan apreciar sus obras. Esta actitud ante la creación artística es tan legítima y válida en el artista naïf como cualquier otro artista de diferente disciplina, algo que no se pone en tela de juicio cuando el artista goza de reconocimiento internacional.

Por tanto la ecuación *creador = obra = consumidor* existe desde siempre, aunque la forma y el modo en que se produce en nuestros días haya cambiado con respecto a otras épocas históricas.

Esta ecuación pone de manifiesto que existe un llamado *mercado del arte*, un mercado cuya acción de compra-venta gira entorno a las obras de arte. Con el tiempo, han ido surgiendo un complejo entramado estructurado de plataformas de gestión, tanto estatales como privadas, que se preocupan de valorar y etiquetar una obra de arte para ponerla a disposición del consumidor. Las obras pasan por el gerifalte de las galerías, museos, colecciones privadas, las salas de subastas etc, todos ellos intermediarios de una operación comercial que conoce cotas de eclosión en el XIX, que ha ido cuajando hasta el siglo XXI y que sólo puede sustentarse a partir de modelos de análisis que permitan calificar una creación como arte de primer orden.

Estos modelos de valoración – o debiera decir fórmulas- son muchos y variados desde que el arte se separara de la enseñanza de las academias y los críticos de arte empezaran a determinar nuevos posicionamientos estéticos ante las heterogéneas exposiciones de los salones; este hecho es considerado el primer punto de inflexión que marca un antes y un después en la forma de entender y consumir arte: *“Si en épocas anteriores determinadas por Academias de bellas Artes fijaba la jerarquía de los valores, hoy esta jerarquía depende de las preferencias de una minoría de iniciados, tales como coleccionistas, galeristas, críticos,*

*conservadores y académicos*²⁴³. El nacimiento paulatino de salas de exposiciones y galerías con la función de vincular al artista con el consumidor interesado es consecuencia directa de las nuevas formas de enfrentar el arte. Por otra parte, las galerías especializadas siguen siendo las principales promotoras del naïf el cual, en ningún caso, forma parte del selecto arte de investigación que se presenta en ferias tan prestigiosas como ARCO.

Considero oportuno abordar en este apartado todas estas incógnitas dado que el artista que ocupa nuestra atención es un escultor naïf.

Aunque poco conocido dentro de nuestras fronteras, el arte Naïf disfruta sin embargo de prestigio en muchos otros países, sobre todo en Europa del este y Latinoamérica; pondré como ejemplo la reacción de las autoridades de Haití y de los medios de comunicación internacionales ante el reciente terremoto que sesgó trágicamente la vida de miles de seres humanos y que dejó al país *“sin patrimonio cultural. El terremoto destruyó la memoria artística del país. El Musée d’Art Nader, en el que se exponía la mejor colección mundial de pintura naïf, ha perdido la casi totalidad de sus obras (...) Pintores, escultores y artesanos haitianos han adquirido fama internacional no sólo por el valor de sus creaciones, sino también porque sus obras reflejan la riqueza cultural del país*²⁴⁴. El legado de algunos artistas naïf ha llegado incluso a cotas de cotización nunca imaginables; la obra del pintor y escultor Fernando Botero, clasificada por algunos expertos como *primitiva naïf*²⁴⁵, es sin duda una de las más cotizadas del panorama artístico internacional.

Si el Naïf es un arte de primer orden en otros muchos países, dentro de nuestras fronteras Fernando Roche es considerado uno de los pocos escultores inscritos en este estilo de creación, su obra ha sido elogiada por críticos y teóricos, expuesta en galerías y adquirida por artistas reconocidos.

Siguiendo estas premisas, ¿Es considerado el naïf parte de nuestro patrimonio cultural? ¿Puede considerarse *Arte* la obra de Fernando Roche?

²⁴³ Montero Muradas, I. *Un Modelo de Valoración de Obras de Arte*, Serie Tesis Doctorales, Universidad de La Laguna, 1995

²⁴⁴ Ibarz, J, La Vanguardia, www.lavanguardia.es, 17/01/2010

²⁴⁵ Camón Aznar, Ibíd., p 116 y 126

6.1 Breve aproximación al engranaje de un mercado; el crítico y los espacios del arte

La crítica de arte hoy en día es tan compleja como heterogénea y no responde sólo y únicamente a “*ese texto que aparece en los periódicos, en revistas especializadas o en la televisión (...) es un fenómeno sociocultural*”.²⁴⁶

La Crítica de arte -entendida como una actitud de análisis ante una obra- en cierta medida, ha existido siempre, a través de la enseñanza de las academias oficiales o a través de la obra de estudiosos cuyos escritos han acabado configurándose como referencia obligada en el campo de las artes. Desde los tratados de Vasari, Alberti o Ruskin -por citar algunos-, han convertido la crítica de arte en un arte en sí y sus obras -a veces verdaderas enciclopedias de arte-, han consolidado metodologías de análisis y estudio para las obras de arte. Pero la crítica tal y como la conocemos hoy empezó sus andanzas hace más de dos siglos y sin duda es producto del consumo y de la *democratización* del arte, dos cuestiones que sólo comienzan a darse en el corazón de occidente ante la apertura de mercado y la fuerza de una nueva clase social: la clase media. Desde entonces hasta nuestros días los imperativos comerciales han acabado reduciendo la creación artística a un bien de valor-consumo y la selectiva crítica del arte, con sus propios canales de influencias y varemos de valoración, sienta cátedra ante la diversidad de producciones y públicos, surgiendo críticos especializados en estilos o épocas históricas.

Este prolífico mercado de compra-venta de bienes artísticos comienza desde bien entrado el siglo XVIII en diversos países del continente europeo. Italia hasta entonces, había gozado de ser el centro neurálgico de todo el movimiento humanista y los Países Bajos con su flota de barcos, ya se habían encargado de impulsar en menos de un siglo su vasto imperio comercial. Un público cada vez más independiente, enriquecido y no perteneciente ni a la nobleza ni al clero -que hasta la fecha habían sido los principales demandantes de obras de arte-, acabará

²⁴⁶ Acha, J, *Crítica del Arte*, Editorial Trillas, Méjico 1992, p 12

imponiendo una nueva realidad que afectará al hecho artístico. Sin duda el nacimiento de una burguesía ajena al mundo de los talleres y del artista, se convierte en un nuevo perfil de consumidor que a la larga acaba imponiendo nuevas fórmulas de consumo con las que la creación artística adquiere una nueva dimensión.²⁴⁷

Pero es en Francia, a raíz del nacimiento de los salones, donde tiene lugar los inicios de la crítica moderna. Los críticos escriben para un público ávido de experiencias sensitivas pero cada vez más involucrado en el conocimiento de las artes y en la búsqueda de explicaciones racionales de corte teórico-científico. Es aquí donde se produce un punto de inflexión importante que acabará separando la crítica del arte de la historia del arte, dos planteamientos distintos desde los que estudiar y entender el arte: la crítica del arte tiene carácter público y se formula desde el “hoy y el ahora” del arte, es decir, hace referencia a aquellas obras que se producen en el presente, mientras que la historia del arte tiene un carácter historiográfico. Esta separación tiene su explicación en la visión kantiana dieciochesca de lo estético y más adelante, en el surgimiento de las vanguardias frente a la tendencia academicista,²⁴⁸ dos revoluciones que supusieron la división entre el mundo académico de la teoría, cuya objetividad se limitaba al estudio histórico riguroso del arte y su clasificación, frente a una crítica dinámica, flexible, subjetiva y cambiante que se preocupaba por planteamientos estéticos nuevos, desconocidos y rompedores que fluctuaban en relación con el contexto sociocultural en el que surgían y por las inclinaciones del público. Esta división también se reflejó en los campos en los que se limitaba su operatividad: la crítica se esgrime como práctica periodística y la historia del arte se enseña y construye en el ámbito de las universidades.

Este proceso de separación se produce en el XIX aunque, antes de que la crítica hiciera su aparición en gacetas periodísticas, teóricos e historiadores de talla ya habían publicado sus impresiones y se habían impregnado del nuevo concepto sobre lo estético: Diderot con su historia del arte (1759), y Baumgarten con su teoría

²⁴⁷ Abordo estas cuestiones extensamente en el Capítulo I

²⁴⁸ Ver Apartado 5.1 de la presente investigación

estética (1750) por citar algunas destacadas. Pero el verdadero cambio se produce a raíz de la marea de gentío que acudía a los salones; uno de los más destacados pensadores de este período decimonónico y que escribió sobre este hecho fue Baudelaire. Ciertamente las exposiciones de arte que venían celebrándose en seno del Louvre desde el 1699 cobran especial importancia cuando se dictamina que dicha celebración sea bienal en 1737 y que permanezca abierta al público entre tres y seis semanas²⁴⁹.

Las obras de arte presentadas en los salones por pintores desconocidos no se ataban a los postulados clasicistas. Las paredes del salón, abigarradas de cuadros, formaban un tapiz visual de obras con multiplicidad de géneros y temas (ya no son ni los mitológicos ni los religiosos de carácter intemporal; este hecho hizo imposible aplicar una clasificación jerárquica en este sentido), de técnicas novedosas y cuyos criterios estéticos ya no giran entorno a lo bello o lo feo porque lo que prima en las obras es la investigación formal.

Es interesante el análisis del crítico y poeta Charles Baudelaire sobre el hombre moderno de ciudad y sobre su estilo de vida, precisamente por hacer comprensibles el sentido de *temporalidad* y *actualidad* que empiezan a adquirir las artes.²⁵⁰ Según Baudelaire, el crítico de arte debe impregnarse de esta dinámica, adentrarse en la marabunta ciudadana, en el latir de una urbe bulliciosa y su ritmo frenético porque de no ser así no podrá compartir las vivencias del artista ni entender su arte: el crítico debe informarse, especializarse y conocer los pormenores de la creación, pues su papel es el de reeducar al público y hacerle comprender en qué consiste el *genio* de la creación. El arte y la investigación plástica se mueven al unísono y el crítico es el decodificador de las nuevas tendencias que resultan incomprensibles para el gran público, el cual manifiesta hostilidad “*a la hora de aceptar los constantes y radicales cambios de orientación artística producidos por las vanguardias (...)*” A partir de entonces el crítico, *no sólo debía explicar al aficionado por qué apreciaba lo que sensorialmente apreciaba, sino enseñarle a*

²⁴⁹ Calvo Serraller, F. *Los Espectáculos del Arte*, Tusquets Editores, Barcelona 1993, p 19

²⁵⁰ Baudelaire, Ch. *Arte y Modernidad*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009

*apreciar cada vez lo que era verdaderamente arte, aunque entrase en directa contradicción con sus percepciones y prejuicios*²⁵¹

Una de las inevitables consecuencias de esto fue la fama de muchos escritores, pero aún más importante, el poder que los críticos llegaron a tener sobre los espectadores. Con el paso de los años, el grado de sofisticación al que llegaron algunos artistas en su búsqueda por innovar y encontrar nuevas formas de expresión llevó al crítico a distanciarse de los lectores y del público en general: el crítico en su afán por comprender y participar de la realidad del artista, acaba participando del mundo del creador pero no por ello de la realidad de un público que cada vez se esfuerza menos en comprender el porqué de la calidad de las obras.

Pero paradójicamente, al cabo de un siglo de historia el crítico ha dejado de ser el adalid de las causas vanguardistas: a partir del momento en que las vanguardias fueron incluidas en la historia del arte y valoradas debidamente en las instituciones, dejaron de funcionar como grupos organizados de ideales *rebeldes*. Los críticos ya no tienen la fuerza que llegaron a tener durante el auge de las vanguardias, entre otras cuestiones, porque la amplitud de mercado y la variedad de oferta artística es tan grande que su difusión y valoración no dependen en exclusiva de un sector reducido de críticos que publican sus impresiones (aunque en honor a la verdad, se sigue relacionando la crítica con esta práctica). Por otra parte y tal y como comenta Calvo Serraller, ahora la mayoría de críticos estudian una carrera universitaria o un master especializado al uso para escribir periódicamente en gacetas o periódicos de mayor tirada porque el mundo de la crítica de arte está totalmente profesionalizado²⁵²; la actitud del bohemio Baudelaire compartiendo impresiones con sus colegas en los cafés de París es una actitud trasnochada: lo que hoy se presenta como novedad artística en ferias, salas o galerías no es tanto objeto de crítica como de consumo. Hoy en día, lo rompedor y polémico ha llegado incluso a marcar tendencia con lo que muchos de estos críticos de arte de vanguardia tienden a convertirse en seguidores e impulsores de modas: lo que antes era rompedor y lo compartía una minoría ahora se explota como tendencia para un público de masas. La naturaleza de la crítica misma también ha cambiado pues el

²⁵¹ Calvo Serraller, *Ibíd.*, p 39

²⁵² Serraller, *Ibíd.*, p 54 y ss

texto impreso se adapta al perfil de la publicación y en términos generales se decanta más por la noticia del hecho artístico en sí que por sacar a relucir aspectos criticables.

Esto no quiere decir que la crítica de arte apasionada que ejercían antaño unos pocos intelectuales no siga presente hoy; sin duda las apreciaciones de Baudelaire sobre la nueva modernidad supusieron un punto y aparte y aún hoy siguen siendo referencia indispensable para entender la evolución histórica y el papel del crítico de arte. Desde entonces hasta nuestros días sigue vigente la idea de que el arte sólo se comprende desde las entrañas de la creación y que el crítico *“ante la obra de arte capta un mensaje, una calidad valiosa, algo que existe independientemente de nosotros, sea o no conocido, y trata de comprender una realidad individual, rebelde al concepto, que está ahí y que exige el reconocimiento de su peculiaridad íntima”*²⁵³

Si esta actitud ante el arte se ha mantenido hasta hoy, sin embargo el mercado en que el arte se mueve ha cambiado de tal forma que conviven distintas formas de expresar la crítica según el público al que va dirigida: *“Existen varios consumidores (aficionados, profesionales y público en general) y distintos consumos: el estético, el artístico (...) y los espurios: el trivial, el cursi y el masivo. En el consumo, el receptor da sentido a la obra, lee sus componentes, los interpreta y los valora. De aquí es posible deducir que el crítico de arte ha de insistir en buscar siempre los nuevos modos de ver, sentir y pensar requeridos por la obra, con el fin de comunicárselos a los aficionados mediante su texto público”*²⁵⁴.

El estudioso Juan Acha ha clasificado en tres tipos la crítica que hoy se desarrolla en Hispanoamérica: la *masiva*, la *académica* y la *conceptual*. Son doblemente reveladoras sus impresiones sobre la producción artística, la estética y otras cuestiones que afectan directamente a la actividad de los críticos si se tiene en cuenta que su estudio refleja las distintas tendencias del pensamiento en países de América Latina donde todavía los coleteos de una crisis de identidad social

²⁵³ Lafuente Ferrari, E. *La Fundamentación y los Problemas de la Historia del Arte*, Instituto de España, 1985, Cap I, p 27

²⁵⁴ Acha, J, *Ibíd.*, p 55

subyacen del enfrentamiento entre la cultura dominadora occidental y la autóctona indígena²⁵⁵. El crítico de hoy debe atender a cuestiones como la multiculturalidad, la globalización y la internacionalización, aspectos que pueden dañar el sentido de cultura local de los pueblos y civilizaciones. Es por ello que el buen crítico debe cumplir varias premisas, entre ellas comunicar a los creadores y al público local lo que se está cocinando en otros países del entorno, así como promocionar aquellas producciones artísticas locales que sean reflejo de un cambio social o cultural que se esté produciendo dentro de las fronteras. El crítico debe estar implicado en los cambios sociales y estar en permanente contacto con varias realidades culturales: la internacional respecto a la nacional, y la hegemónica respecto a la popular.

Uno de los aspectos que la crítica de arte ha mantenido hasta nuestros días es su sentido de inmediatez y actualidad, y el periódico o revista sigue siendo el medio más utilizado. También hoy los críticos acaban especializándose según sus inclinaciones, como lo hicieron en su día Baudelaire con Delacroix, y otros posteriores con las vanguardias. Por otra parte y dado que son muchos los medios de comunicación y muchas las circunstancias a las que se ve condicionada una crítica, podemos ver también en catálogos de exposiciones sendos artículos de especialistas invitados a escribir un prólogo, una introducción o que simplemente se sienten en la obligación social de dar sus impresiones sobre un artista que consideran interesante.

Sin embargo, la crítica de arte ha perdido el carácter de universalidad: hoy en día no existe una figura única cuyo criterio condicione de pleno el hecho artístico y su consumo. Un ejemplo de ello es el auge de los foros en internet que parecen haberse convertido en una forma de construir crítica dentro del mismo colectivo de usuarios, es decir, los consumidores comparten impresiones sobre el hecho artístico y se guían por las impresiones de otros colegas en la red a los que ni siquiera conocen.

²⁵⁵ Guasch, Ana M. *La Crítica de Arte: entre el Multiculturalismo y la Globalización*. Artes, La Revista, N° 9, 2005, p 4-6

Por otra parte la tradicional separación entre crítica e historia del arte ha acabado homologándose en cierta forma: en la actual situación no cabe una historia del arte que permanezca al margen de la realidad social ni tampoco de los cambios que en el arte se han ido produciendo. Con la admisión de las vanguardias a partir de los sesenta se puso de manifiesto que en la actual modernidad no cabía en ninguna rama del conocimiento mantener una postura estática y clasicista frente a un mundo que se mueve, se gestiona y respira con un sentido del tiempo y del espacio más inmediato. El historiador del arte ahora no se limita a la clasificación ni tampoco a la datación histórica, también debe ser crítico y argumentar poderosamente su opinión. Y viceversa: el crítico no debe aferrarse sólo al plano de las sensaciones estéticas sino analizar la obra también desde el plano artístico, aquél que relaciona la obra con el todo histórico, con la tendencia o estilo, *“para establecer qué elementos ha tomado, cómo cumple con sus postulados y qué retroalimenta con su innovación o ruptura”*²⁵⁶

Si el contexto y el sentido de temporalidad son importantes para el crítico debe serlo también para el historiador del arte, aunque la forma de enfocar su estudio sea diferente. La división de ambas disciplinas no implica en absoluto que no sigan teniendo hoy día inquietudes similares y que dichas inquietudes repercutan en la forma de valorar el hecho artístico. A finales del siglo diecinueve hubo un especial interés dentro de las filas de los historiadores del arte de reformular el concepto de lo estético, analizar y exponer a modo de síntesis aquellos que podían considerarse los principales movimientos estéticos a lo largo de la historia, y *“(…) No fue casual que los tres o cuatro libros capitales que tratan de la historia de la estética se publicasen en Europa en fechas comprendidas en quince o veinte años”*²⁵⁷

El siglo XX comenzó asumiendo la nueva realidad: la falta de sentido universal había atacado los cimientos de las Bellas Artes que, a partir de las vanguardias iban a adquirir nuevos tintes más acordes con los discursos de la modernidad, de tal forma que la crítica que había tenido una *“pauta fija en una estética vigente en los días de Boileau, Lessing o Wilhelm Schlegel (…) hoy, frente a los nuevos problemas,*

²⁵⁶ Acha, *Ibíd.*, p 79

²⁵⁷ Ferrari, *Ibíd.*, p 30 y ss

*tiene que apoyarse demasiado en cada caso particular sobre la apreciación propia y la reflexión estética momentánea. En el público no se forma una opinión colectiva que apoye al artista que aspira a fines superiores. En los círculos dirigentes de nuestra sociedad falta, por lo tanto, la circulación viva del pensamiento estético y de la formación estética*²⁵⁸

Ante el vacío de criterios estéticos, Wilhelm Dilthey considera que el legado de los estetas de los últimos siglos han proporcionando a los espectadores del arte actual los medios necesarios para poder enfrentarse al hecho artístico sin tener que recurrir a fórmulas metafísicas de la estética tradicional. Dilthey divide la historia de la Estética en tres grandes períodos diferenciando sus planteamientos metodológicos y destacando la histórico como el más acorde para afrontar la realidad del arte actual: frente a la *estética racional* imperante en los siglos XVII y XVIII (la lógica como método de comprensión del arte) y la *estética psicológica* (basada en el concepto de impresión aplicando métodos analíticos de corte científico²⁵⁹) hoy debe construirse una estética histórica aplicando el método *histórico*: es primordial liberar el pensamiento del espectador de trabas que le perjudiquen en su tarea de comunicarse con el artista, porque la obra de arte *“comunica más bien cierta forma de acción a la vida anímica del espectador. Diríamos que el alma se abre, se ensancha y se dilata. Se produce un desarrollo de fuerzas que exalta la vitalidad y el sentimiento del contemplador. (...) El sentimiento es (...) un reflejo de la manifestación psíquica de fuerza y acción en que abarco la obra de arte y me percató de esta acción interior mediante el sentimiento”*. La estética no debe atarse a normas ni dictarlas (estética normativa) así como tampoco partir del estudio científico (estética de la impresión); la estética no puede ser *“sino histórica; no hay en arte una verdad ni un error, sino los hallazgos del genio que, afortunadamente, son comprensibles y comunicables a los hombres.”* Por ello, propone el método histórico por ser éste el que busca acercarse a los genios del arte

²⁵⁸ Dilthey, W. *Poética*, Losada, Buenos Aires 1945, p 228

²⁵⁹ Dilthey destaca un fallo capital en estas experiencias de laboratorio: si bien estas experiencias se toman a partir de elementos cuyo aspecto formal es muy básico no así con la complejidad de obras de arte como las tocatas de Bach o las pinturas rafaelistas, en que *“...su material de primera mano es la obra de arte y en ella hay que estudiar el fenómeno estético referido a la facultad de creación artística (...) ni estudiar reacciones simples en un laboratorio”* ver Lafuente Ferrari, E. *Ibíd.*, p 272

que han ido aportando, cada uno en su medida, *“su verdad, es decir, su creación original y viva”* y con ello, un *todo histórico*; el consiguiente mensaje espiritual de cada artista -el poso del genio- se comprende dentro del contexto histórico del que forma parte, guardando éste mismo similitudes con sus contemporáneos, *“Formas y técnicas están condicionadas históricamente (...) por lo tanto la explicación que compete a la historia del arte es la de estas formas, de estas técnicas y de estos estilos que van apareciendo sucesivamente a lo largo de los tiempos”*²⁶⁰

Dilthey considera que en ningún caso la estética debe contenerse en un compendio ni estudiarse como un manual y que la historia del arte, la principal rama de las humanidades que se dedica al estudio del arte ha conseguido darnos pautas que nos ayudan a aprehender significados, analizar y disfrutar el arte desde la comparativa de formas y desarrollos, en definitiva, comprender desde dentro su verdadera naturaleza.

Estas reflexiones nos llevan a considerar que tanto la crítica como la historia del arte deben tener en consideración el sentido de *temporalidad* de la creación; la moderna forma de observar, comprender y disfrutar el arte ha venido marcada por una ruptura total con el modelo clásico de valoración y el amplio abanico de tendencias, estilos y público, hacen inviable utilizar cualquier procedimiento metodológico con sentido universal que permita su aplicación en exclusiva y al margen del sentido de tiempo y de contexto.

Este sentido de lo estético y de cómo formular la crítica y el análisis afecta tanto a historiadores del arte como a críticos. El principal papel del crítico es el de encontrar el sentido de las creaciones dentro del marco social, histórico y cultural en que están sumidas, y valorar su trascendencia dentro del engranaje de su tiempo.

La naturaleza del objeto artístico es tan compleja que el crítico debiera servirse de varios modelos de análisis en pro de enriquecer las posibilidades de comprensión y valoración de una obra, siempre y cuando, la utilidad del método se

²⁶⁰ Lafuente Ferrari, E. *La Fundamentación y los Problemas de la Historia del Arte*, p 36-37

entienda como herramienta y no como dogma. Tener una actitud abierta ante la expresión artística se hace inevitable porque ésta es un objeto polisémico cuyo lenguaje es la imagen y cuyo fin es comunicar al espectador; en la medida en que todo espectador es individuo único, con su propio sentido de captar y relacionar, estas capacidades hacen subjetiva la experiencia estética. El crítico sustrae aquellos elementos que considera más importantes desde el análisis en profundidad de lo que la obra es en sí y lo que implica en su entorno, pero si aplica un modelo de análisis de forma dogmática corre un doble peligro: el de calibrar toda obra artística desde una misma perspectiva y el de dar más importancia al método en sí que a la naturaleza de la obra limitando la riqueza de la misma a lo que suponen la calidad/importancia de sus partes y no lo que implica en su conjunto (como si al degustar un exquisito plato nos limitásemos a reducir nuestras percepciones sensoriales a una receta de cocina).

Aclaradas estas cuestiones se deduce que: la crítica de nuestros días se publica en muchos medios, que su naturaleza y forma guarda estrecha relación con el perfil de su público, que debe adaptarse al contexto social y cultural en que ese arte se produce y que el criterio del crítico debe construirse teniendo en cuenta las premisas de la *posmodernidad*; en ningún caso la crítica se rige por postulados estéticos rígidos y universales que delimiten el marco de actuación de los críticos. De este modo, el crítico construye su modelo de análisis, con su etiqueta, estilo y forma literaria. Este aspecto es especialmente relevante pues, ¿de qué otra forma iba la crítica a adaptarse a las realidades contextuales del arte del momento? Y cito: *“los criterios y valores defendidos en general por el “conocedor” o el “experto” de arte (...) en realidad, son fruto de un contexto espacio-temporal muy específico”*²⁶¹.

Pero, si las posturas de los críticos no son omnímodas ¿cuál es el peso real de este sector de especialistas cuando se trata de calificar una obra como artística? Ante tales circunstancias el espectador interesado sólo puede acudir a las opiniones

²⁶¹ Ríán Lozano, *“Una (posible) Crítica de Arte A-normal. Reflexiones sobre una Práctica ni Joven ni Nueva”*, Ars longa: cuadernos de arte, Nº 16, 2007, p 129

del crítico especializado, a las de los libros de los historiadores del arte y comparar éstas con otras impresiones adquiridas por propio conocimiento.

Pero, ¿es el crítico una figura esencial en el funcionamiento del mercado del arte? Muchos de los críticos de nuestros días siguen entendiendo la relación con el artista desde esos postulados baudelerianos, es decir, se involucran en la dinámica del artista, conocen su idiosincrasia y publican sendos catálogos sobre su obra. Es más, actúan como comisarios de arte, organizando exposiciones en galerías a aquellos artistas que consideran dignos de alabanza. Este tipo de críticos que trabajan *tête a tête* con el artista y con la galería de turno, se configuran como auténticos marchantes de obras de arte, intermediarios de la compra-venta y sobretodo actantes directos de la difusión artística: son piezas fundamentales dentro del engranaje de un mercado del arte en que la valoración de las obras sigue siendo indispensable para el público, especialmente para las minorías interesadas, sobretodo para el sector de coleccionistas. La tarea humanista y el impulso de promocionar a los artistas sigue siendo la premisa para muchos galeristas que luchan por mantener un equilibrio entre los condicionamientos del mercado, las necesidades de subsistencia empresarial y la lucha filantrópica por los artistas comprometidos.

Fueron precisamente los críticos y las galerías las que promocionaron el arte naïf en sus inicios, cuando aún las creaciones de Henri Rousseau, el primer gran artista naïf reconocido como tal en Europa, eran desconocidas. La primera exposición retrospectiva que se hizo de este artista (1912) fue gestionada por el crítico de arte alemán Wilhelm Uhde que incluso había escrito una biografía sobre el artista, *“Henri Rousseau, Le Douanier”* publicada en 1911 que propició que salieran *“a la luz otros pintores ingenuos como Vivin, Séraphine, Bauchant, Bombois, etc. Muy justamente la sala del Musée National d’Art Moderne de París donde se exhiben los “primitivos del siglo XX” lleva el nombre de este gran crítico y aficionado alemán”*. El Aduanero Rousseau también contó con la inestimable ayuda de sus colegas y amigos, como *“Delanuy, Le Corbusier, Ozenfant, los más grandes artistas de la primera mitad de siglo, abogaron a favor de ellos (...) y así pudo celebrarse en París, en la galería Bernheim Jeune, la primera gran exposición colectiva de naïfs (1927) cuando el interés prendió en el público europeo y se*

*celebraron nuevas muestras en París (1932 y 1937), Zurich (1937), Nueva York (1938) y Berna (1949). Todos los países comenzaron a reivindicar a sus primitivos. De Grecia saldría Theopilos; de Israel, Shalom; de España, Miguel Vivancos; de Inglaterra, Alfred Wallis; de Bélgica, Leon Greffe; de Alemania, Paps y Ringelnatz; de Italia, Metelli; de Yugoslavia, Ivan Generalic. En los Estados Unidos aparecieron también algunos naïfs célebres: Grandma Moses, Morris Hirshfield, Israel Litwak”*²⁶²

El crítico y estudioso Anatole Jakovsky también fue un impulsor del naïf en sus inicios, André Bretón de la obra del escultor naïf Ferdinand Cheval y Jean Dubuffet y su *Compañía del Art Brut* se sirvieron de la ayuda de galeristas como Charles Ratton y René Drouin para realizar exposiciones de naïf y de otras artes no condicionadas: *“el interés se despierta definitivamente de manera generalizada entre los escritores, los artistas y los coleccionistas: muy pronto, los galeristas toman nota”*²⁶³.

Así pues, muchos galeristas acaban siendo críticos de la obra de sus artistas con el fin de estudiar y promocionar a sus creadores; y viceversa, los críticos están en contacto con las galerías que estiman de interés formando una ecuación más ligada de lo que parece. También existe una relación directa entre el galerista y el coleccionista, algo que nos relata en primera persona el galerista y marchante Jean Bernier: *“...tuve la oportunidad de entrar en contacto con Alexandre Iolas (...) Mi educación práctica en esta profesión debe mucho a este hombre, hoy desgraciadamente desaparecido. Su visión de las cosas, su gusto, sus juicios, e incluso sus extravagancias han influido mucho en mí. Empecé a coleccionar obras de arte junto con mi mujer en 1972”*²⁶⁴

Efectivamente las galerías se han convertido en un espacio de encuentro entre el aficionado al arte y el artista, pero el papel de la galería no es sólo cultural sino también comercial: no olvidemos que las galerías son pequeñas empresas que gestionan la compra-venta de obras de arte y es por ello que uno de los potenciales clientes de las galerías sigan siendo los coleccionistas, de hecho *“el coleccionismo*

²⁶² Camón Aznar, J. *Pintura Moderna en seis Volúmenes*. Vol III, Barcelona, Nauta D.L, 1989, p 29 y ss

²⁶³ Fauchereau, S. *En torno al Art Brut*, Ibíd., p 18-19 y ss.

²⁶⁴ Bernier, J *El Mercado del Arte*, ver Calvo Serraller. F Ibíd, p 101

*individual ha sido tradicionalmente impulsado por el galerista. (...) las vocaciones de coleccionistas han sido fruto de la obra paciente y tenaz de galeristas de primera hora (...) que parecían tener la capacidad de detectar entre los clientes potenciales a los futuros coleccionistas*²⁶⁵. Debemos distinguir sin embargo, dos perfiles de coleccionismo: el que se mueve por la pasión de disfrutar del arte y el que se mueve con el único propósito de invertir en bienes que serán potencialmente revalorizados con el paso del tiempo y que podrán revenderse en casas de subastas. Es por ello que muchas veces el ojo experto del galerista le sirve al especulador para adquirir obra que podrá revender en el día de mañana por una suma muy superior.

Pero una vez más llegamos a la inefable conclusión de que es el galerista con un criterio propio el que fomenta, divulga y estimula la creación del artista, y su función es siempre doble, tanto comercial como humanista: el artista expone en las paredes de las galerías con el fin de que el galerista le surta de clientes potenciales. Es por ello que el artista firma un contrato (a veces sólo verbalmente) con el galerista el cual guarda la obra en los fondos de la galería y acuerda con el pintor los precios y sus honorarios por cada venta.

Pero los vaivenes del mercado y la variabilidad de gustos y criterios estéticos han dado lugar a infinidad de galerías, críticos y coleccionistas. Mientras las galerías de vanguardia apuestan por futuras promesas del arte, otras ponen su atención en artistas con personalidad propia que sin embargo permanecen desligados a ese sentido de ruptura discursiva del que hace alarde la vanguardia.

Así pues, el arte Naïf debe adaptarse a este contexto en que las galerías, los críticos y los medios de información son los principales potenciadores del consumo del arte. En España, concretamente en Madrid, Amparo Martí Tío, miembro de las Asociaciones Españolas e Internacionales de Críticos de Arte²⁶⁶ decidió a principios de los años sesenta asumir la tarea de gestionar la sala de exposiciones Neblí²⁶⁷, la primera de las galerías donde se apuesta por el arte Naïf. Como ella misma nos

²⁶⁵ M. Muradas, I. *Un Modelo de Valoración de Obras de Arte*, Serie Tesis Doctorales, Universidad de La Laguna, 1995, p 34

²⁶⁶ VVAA, *Madrid con Gafas Naïf*, Exposición, Ed. La Librería, Galería Éboli y Ayto. Madrid, 2002, p13

²⁶⁷ Ver crítica en web: <http://www.arteshoy.com/art20060405-2.html.com>

relata, “yo empecé a trabajar en arte (...) dirigiendo una sala emblemática, tradicional, “mítica” la sala Neblí, estaba en serrano 80 (...)”. Amparo Martí aceptó el reto de dirigir en el año 62 una galería en un momento en que “en Madrid había muy pocas galerías”²⁶⁸ y en que el Naïf era un arte desconocido en muchos círculos. Pero antes de conocer ella misma el Naïf, quiso convertir la galería en un espacio de referencia de vanguardia internacional, en la que convivieran las exposiciones con las charlas de especialistas, críticos y literatos. En Neblí se dieron cita “los más significados creadores plásticos de vanguardia española y (...) Gaya Nuño, José Castro Arines, Simón Marchán, José María Moreno Galván, Venancio Sánchez Marín, José Hierro y otros más; quienes eran entonces los críticos más interesados en el análisis del arte”²⁶⁹

Desde entonces Amparo ha estado dedicada al arte y aunque se considera así misma una sencilla gestora, lo cierto es que con los años se ha convertido en uno de los referentes más importantes de arte Naïf en España. Desde siempre- como ella nos dice- le interesó la parte humana y social de los artistas y fue “concretamente Fernando Zobel y // Gerardo Rueda (...), pero más Fernando Zobel, que venía mucho por la galería, que era buen amigo mío, me decía siempre: tienes que interesarte por el arte Naïf, el Naïf es un mundo muy especial”. Cuando Amparo empezó a trabajar en la galería desconocía por completo el arte naïf, con una estética que no guardaba ninguna relación aparente con el arte que ella acostumbraba a llevar en la galería: “al principio lo que hice hasta que se cerró en el 69 (...) fue vanguardia rabiosa, rabiosa. En el 62,63 y 64, hice en Neblí el arte más comprometido y vanguardista de la época (...) en esos años, no es que el Naïf no existiera, (...) porque el arte Naïf ha existido siempre según mis teorías; pero no se había conocido en España, no se valoraba como de hecho no se valora ahora en su medida”

Por aquellos años Juan Antonio Vallejo-Nágera, psiquiatra y escritor empezó a mostrar un especial interés por el Naïf, primero como pintor y más tarde como

²⁶⁸ Conversación con A. Martí . 18/06/2008.

²⁶⁹ Granados Valdés, A. *Sobre el Arte Naïf*, Tecnovic, 2009, p 174

coleccionista²⁷⁰. Amparo recuerda gratamente los primeros encuentros con este amante del naïf cuya colección fue posteriormente adquirida por el Banco Hispano Americano: *“yo era muy amiga de Vallejo-Nágera, pero que resulta que Fernando Zobel era tío de la mujer de Vallejo, Vicky Zobel- y al cabo de muchos años que yo llevaba mucho tiempo dedicada a hacer cosas de naïf, me vino a ver Vallejo- Nágera y era un tipo encantador, (...) muy brillante, (...) a comentar que sabía que yo me dedicaba mucho a proteger el Naif y resultó que nuestras fuentes de interés eran comunes (...) y Vallejo me compró pues su primer cuadro (...) luego ya sucesivamente ha ido comprando²⁷¹ (...) Y de allí partieron sus libros de Naif”*.

Vallejo-Nágera abandonó el campo de la psiquiatría para introducirse plenamente en el de la literatura, principalmente a raíz de ganar en 1985 el premio Planeta²⁷². Su mujer María Victoria Zóbel le conectó con las esferas del arte y con el también reconocido artista Fernando Zóbel de Ayala y Montojo, uno de los artistas más relevantes de la vanguardia española de la segunda mitad del siglo XX y que además nos ha dejado un exquisito legado cultural con el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca del que fue fundador.

Durante la década de los 60 y 70 muchos artistas Naif fueron surgiendo gracias al apoyo de Amparo Martí que paulatinamente iba promoviendo nuevos talentos desde las diversas galerías en que trabajó. Amparo destaca su experiencia con el primer gran artista naïf, el apodado *Boliche*, un artista ahora consagrado: *“El primer contacto que tuve con el Naif fue cuando vino a verme el presidente de la diputación de Madrid a decirme que un obrero suyo, albañil, que estaba a punto de jubilarse hacía unas cosas muy raras (...) y quería facilitarle, si aquello tenía un futuro, si podía servir como un medio de vida y de trabajo. Entonces un día se presentó con el Boliche, un artista Naif fantástico (...) Le hice la exposición; vendíamos los dibujos a dos mil quinientas pesetas (...) ahí empezó mi primer contacto. Después vino Fernando Roche”*.

²⁷⁰ Vallejo-Nágera, *Exposición de Pintores Naifs*, Colección Holzinger-Munich, 1973. Madrid

²⁷¹ *Colección de Arte Naïf Vallejo-Nágera*, Museo Internacional de arte Naïf (Jaén), Ed. Fundación Banco Hispano Americano, Jaén, 1991

²⁷² Olaizola, J.L y Vallejo-Nágera J.A, *La Puerta de la Esperanza*, Ibíd., p 177

Amparo fue descubriendo al mundo pequeños artistas de gran talento; Boliche y Roche efectivamente fueron los primeros en exponer con éxito de crítica y público, lo que propició en gran medida una incursión más feroz en este tipo de arte que aún no era considerado en España como de hecho lo era desde fechas muy tempranas en la vecina Francia. El catedrático emérito y miembro de La Real Academia de San Fernando, Antonio Bonet Correa corrobora este hecho y añade que *“Fernando Roche fue uno de los artistas que a través de sus esculturas impulsó el conocimiento y despertó el interés por el Naïf en España”*, un artista que, en palabras de Correa *“en su taller elemental y con medios primarios, modela verdaderas obras de arte”*²⁷³

Poco después de cerrar la galería, Amparo siguió su proyecto entre los años 1970 y 1975 en la galería de Ramón Durán, que abrió sus puertas en Serrano 76 y que posteriormente -de 1975 a 1984- se trasladaría a la calle Villanueva 35; fue en esta nueva galería donde Amparo organizó en 1970 la primera exposición en España de uno de los pintores españoles Naïf más reconocidos en el extranjero, Miguel Garía Vivancos, el cual se presentó ante ella para hacerle tal proposición²⁷⁴. Este artista ya había sido aclamado por la crítica y los estudiosos del Naïf ya le habían dedicado páginas en sus libros especializados. Pero años antes de lanzar en España a Vivancos, Amparo ya había gestionado la primera exposición de Roche en Neblí, lo que en lo sucesivo supuso para el artista exposiciones jugosas que le abrieron las puertas al reconocimiento; a raíz de la exposición de Neblí, Amparo recuerda la participación de Fernando en 1964 en la que sería su primera exposición internacional, *“en el pabellón español de la Feria Internacional de Nueva York, que la iba a comisariar García Sáez (...) de mucha envergadura. Lo cogieron como artista invitado”*. Fernando conoció momentos de esplendor tanto económico como artístico; Amparo destaca la anécdota de los americanos de la base militar de Torrejón *“fue porque contactaron con él la asociación de mujeres americanas (...) de Torrejón (...) tenían clubes, y se reunían mucho (...) Lo descubrieron y empezaron a ir en bandadas, (...) en procesión todos a Navalcarnero”*, además de vender sus

²⁷³ Bonet Correa, A. *Catálogo de exposición: II Muestra de Arte Naïf Europeo*, Galería Éboli, 2005

²⁷⁴ Granados Valdés, A. *Ibíd.*, p 77-79

esculturas en tiendas de Madrid “de Arte España(...)están por todo Madrid; eran tiendas en que se vendían muebles de estilo español”

Fernando se incorporó al mercado del arte, su obra estuvo durante muchos años expuesta en galerías de prestigio y críticos y especialistas han elogiado su trabajo en catálogos²⁷⁵, artículos²⁷⁶ y libros²⁷⁷. Hasta que Neblí cerró sus puertas, el arte de vanguardia coexistió con el Naïf sin que esto ocasionara ningún disloque, muy al contrario, el interés por el Naïf fue tan rompedor como inesperada la reacción de crítica y público. En la actualidad, en Madrid, la galería Éboli a cargo de Amalia Fernández de Córdoba realiza anualmente exposiciones colectivas de arte naïf, una apuesta que lleva funcionando muchos años, que reúne a artistas de todo el mundo y que se ha alzado como una de las referencias internacionales de los artistas naïf.

Pero dejando al margen estas cuestiones, tanto Neblí como el resto de galerías se ven condicionadas por la realidad de un mercado en que vender obras de arte implica subsistir. Por ello, muchas de las apuestas de los galeritas no están carentes de riesgo y un apoyo institucional externo puede convertirse en indispensable para su tarea de legitimar al artista y su obra: si la obra del artista acaba siendo adquirida por fundaciones o museos ese arte originalmente desconocido por muchos es avalado en el circuito del arte, y por consiguiente las galerías están doblemente respaldadas.

En este sentido, tanto los museos de arte contemporáneo como las ferias de prestigio internacional siguen siendo los máximos legitimadores tanto para el arte de vanguardia como para otras artes.

²⁷⁵ Ver apartado de *Bibliografía* de la presente tesis

²⁷⁶ Destacamos el de Consuelo de la Gandara *Fernando Roche*, publicado en Iberian Daily Sun, (24-3-1973), Teresa Soulriet “*Fernando El Alfarero y sus Criaturas*”, publicado en El Imparcial, (2-02-1978), Antonio Herrera Casado “*Cerámica artística de Ortega y Roche*” publicado en Nueva Alcarria (16-12-1978), Isabel Montejano Montero “*Somos Alfar de Castilla*” publicado en el ABC (12-08-1979), Enrique Laborde, Una Antología del Arte Naïf Español en la Sala Goya de París, publicado en el ABC (13-5-1979), Sánchez Camargo, M. *Fernando*, en *El Arte*, y otros destacables escritos por la crítica Julia Sáez Angulo (diario *Arriba*) y por Natacha Seseña tanto para la exposición de Ramón Durán de 1973 como el artículo *La Escultura naïf del Alfarero de Navalcarnero*, publicado en *Miscelánea del Arte* (1982)

²⁷⁷ Seseña, N. *La Cerámica Popular en Castilla- La Nueva*, Ed. Nacional, Madrid, 1975

La función de los museos hoy es muy distinta con respecto a sus orígenes revolucionarios²⁷⁸. El pasado 15 de febrero de 2008 se celebró en la Feria de Arco de Madrid el *VI Foro Internacional de Expertos en Arte*, y en ella Calvo Serraller, crítico de arte y antiguo director del Museo del Prado señaló que “ *el museo que crea la Revolución Francesa, que había sido el molde de casi todos los museos, era unitario, histórico, e incluía también la actualidad (...) Paradójicamente con el tiempo, el asunto se ha transformado (...) aquellas manifestaciones que en principio resultaban insoportables (...) no sólo se han vuelto el redil histórico, sino que se han constituido como entes autónomos que quieren rechazar en su identidad la historia, es decir, no sólo la historia del pasado, sino la historia del siglo XX también; solamente quieren ser museos de la actualidad (...) creo que hoy el museo está en una fuerte crisis en el sentido de que, cada vez más, los museos históricos del arte, incluido del siglo XX, aparecen algo de relativo interés y que lo interesante es no solamente la actualidad, sino lo que demande esa posibilidad de futuro*”²⁷⁹

Efectivamente antaño la función de los museos era tanto divulgativa, y didáctica como de conservación: los espacios de exposición eran puntos de reunión tanto del arte emergente como del arte del pasado. Según Muñoz Molina hoy en día el sentido es otro, “*antes había una ecología del coleccionismo y del museo (...) ahora, curiosamente, en muchos casos el artista existe porque existe el museo, porque, y hablo concretamente del caso de España, hay tantos museos de arte contemporáneo que es necesario llenarlos de artistas, de artistas que vayan acompañados de su explicación, de su correspondiente legitimación de su explicación*”²⁸⁰. El arte de vanguardia ha arrastrado hasta nuestros días esa idea original de ruptura y a lo largo de las últimas décadas su afán de provocación le ha llevado a adquirir una identidad propia, emancipada totalmente de cualquier pasado artístico e histórico. No es difícil encontrar museos de arte contemporáneo con escasos fondos o con carencia en los mismos de obras representativas de otras épocas y estilos artísticos: las exposiciones temporales de artistas jóvenes se

²⁷⁸ Ver Capítulo I de la presente tesis

²⁷⁹ Reflexiones de Calvo Serraller en la mesa redonda organizada por El País el pasado 15/02/2008 en el VI Foro Internacional de Expertos en Arte, Feria de Arco, Madrid (publicado por El País el 23/02/2008)

²⁸⁰ Muñoz Molina, A. *Ibíd.*..., p 1

presentan en estos espacios y tienen más peso que la construcción de fondos que, a la larga son difíciles de sostener económicamente. En la medida en que este arte es creación del presente, también se ha convertido en el arte oficial del siglo XXI: la ruptura y la provocación se han consolidado como norma y referencia de la realidad social de nuestro tiempo.

Por este motivo, diferenciamos entre los espacios de referencia actual, como La Casa Encendida donde se presentan obras de jóvenes artistas frente a los museos de arte contemporáneo y las pinacotecas del arte, celadores de nuestro pasado cultural e histórico. Pero cualesquiera sean sus formas, los museos deben ir ampliando paulatinamente sus fondos y sus criterios de valoración los construyen indistintamente, expertos cuya decisión está condicionada por los criterios museísticos y las partidas económicas destinadas a la ampliación patrimonial: *“la diversidad de modelos en cuanto a criterios museológicos y a colección es cada vez más evidente (...) Por ello cada museo ha de definir unas líneas de demarcación muy claras, abandonando los antiguos tópicos, ya obsoletos, para conseguir una identidad propia (...) ha de justificarse por un programa museológico claro y concreto, en ocasiones teniendo en cuenta los ambientes artísticos locales o estructurando programas (...) que respondan a criterios de gusto muy específicos, creando un conjunto de obras peculiar e irrepetible más o menos cerca de la estricta contemporaneidad”²⁸¹*.

El coleccionismo privado ha sido una de las fórmulas más conocidas para crear fundaciones y museos; el patrimonio cultural de aquellos que podían poseer obras de arte o que tenían acceso al mundo de los artistas y sus estudios ha sido capital para la posterior creación de estos espacios. Unas veces por deseo de los propios coleccionistas, otras por herencias de insostenible coste, las cesiones de obras de arte sigue siendo hoy una de las formas de garantizar y ampliar los fondos de los museos. Con los años y en relación al panorama actual del arte, las fundaciones culturales que han ido surgiendo responden a una concienciación por parte de instituciones privadas económicamente fuertes (Fundación Mapfre, Caja

²⁸¹ Jiménez-Blanco, D, J *Los museos de arte Contemporáneo*, ver Calvo Serraller. F. Ibíd, p 159

Madrid, Caixa etc...) de apostar por ese elenco de artistas jóvenes sin olvidar otras expresiones artísticas que no mueren con los años y que siguen teniendo peso dentro del marco histórico y estético.

El *Museo de Arte Naïf de Jaén "Manuel Moral"* es el más importante y el de mayor extensión en España dedicado al arte naïf y, al igual que otros museos, encuentra sus orígenes en el gusto de las adquisiciones privadas. El pintor y coleccionista naïf Manuel Moral donó una extensa colección de obras que propició la creación de este museo que, hoy, le dedica una sala. Con motivo de la primera exposición y apertura del museo, La Diputación de Jaén editó en 1988 un catálogo en que publicó la obra de los artistas allí expuestos²⁸², entre otros, la de los consagrados Boliche y Vivancos. En el catálogo encontramos publicada la fotografía de una escultura de Roche, concretamente un delicado Belén de barro esmaltado de pequeño tamaño²⁸³. Además de este Belén, el museo posee otras cuatro obras más de este autor, todas ellas expuestas actualmente en una vitrina, son las siguientes²⁸⁴: *El Santuario*, *Pueblo*, *Recolección de Aceituna*²⁸⁵ y *Torre de Babel*. No es el único museo español que conserva en sus fondos obra de Fernando pues el Museo de artes Decorativas de Madrid también posee un pequeño Belén de este autor²⁸⁶. En otros casos sin embargo, no ha sido posible corroborar los datos publicados en catálogos²⁸⁷ de exposiciones; según dicha información, el Museo de Arte Naïf Anatole Jakovsky (Niza) y El Pueblo Español (Barcelona) también conservan obra de Roche. La obra de Fernando además forma parte de importantes colecciones privadas de críticos y artistas, aunque estos datos no puedan ser publicados.

²⁸² *Arte Naïf*, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Cultura, 1988, p 88

²⁸³ Ver Nº1 en *Obra en Museos*, apartado adjunto en el CD.

²⁸⁴ Ver fotografiadas piezas, números 2, 3, 4 y 5 en *Obra en Museos*, apartado adjunto en el CD.

²⁸⁵ *El Santuario* y *Pueblo* son tituladas en el primer inventario como *La Asunción* y *Grecia*. Por otra parte, también se detalla en el inventario que, tanto las citadas esculturas como *Recolección de Aceituna* fueron adquiridas por la entidad el 7 de Abril de 1988. Probablemente estas esculturas ya formaban parte de la colección original cedida por M. Moral. Información cedida por el Museo.

²⁸⁶ Información cedida por el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Colección Estable. Nº de Inventario CE08510. Ver fotografía de la pieza en el Apartado *Obra en Museos*, adjunto en el CD.

²⁸⁷ *Naïfs Españoles Contemporáneos*, Exposición, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p 37

Es por tanto un hecho que la obra de Fernando ha pasado a formar parte de colecciones privadas y museos. Esto implica que la apuesta de aquellos críticos y galerías sigue presente hoy en museos dedicados a este arte.

Desde otro orden de cosas, las ferias son también un punto de encuentro de artistas, galerías y especialistas del arte. En ellas se muestra el arte más rabiosamente actual aunque también depende de la compra-venta de obras que realice el público. En sus inicios, las ferias se esgrimieron como punto de encuentro entre artistas, galerías, marchantes, y críticos de vanguardia que buscaban intercambiar experiencias renovadoras en una exposición colectiva de altísima calidad y pocos expositores. Pero hoy día el principal motor de muchos de estos espacios es la venta²⁸⁸ y no el descubrimiento de nuevos talentos: las ferias subsisten gracias a los artistas y las galerías que participan en ellas alquilando stands, generalmente a precios altos. Belén Mazuecos en su tesis sobre la situación de los artistas contemporáneos, cita cerca de diecinueve ferias de renombre internacional y comenta que éstas “*se consolidan como cita obligada en las agendas de coleccionistas (...) mientras que las bienales, trienales y quinquenales, legitiman los valores emergentes que surgen en el seno de la esfera artística (...)*”. De esta forma, esta multiplicidad de ferias de la que nos habla Mazuecos *responde a una “descentralización del mercado del arte contemporáneo; si los centros neurálgicos fueron antaño París o Nueva York, en la actualidad se han ramificado”*²⁸⁹. Existen por tanto ferias de encuentro internacional que muestran obra de cierta calidad y funcionan como motores culturales frente a otras que calibran su éxito a raíz del número de público visitante y el movimiento de ventas. Y sin duda la duplicidad del número de ferias responde a la diversidad de opiniones sobre el arte, diversidad de calidades y planteamientos de negocio que se ven impulsados por la diversidad de público.

Esto quiere decir que la nueva economía de libre mercado ha afectado de raíz los postulados artísticos que siglos atrás catapultaban el arte al mundo de las ideas,

²⁸⁸ Bernier, J El Mercado del Arte, ver Calvo Serraller. F. Ibíd, p 105

²⁸⁹ Mazuecos, A. B. *Arte Contextual; Estrategias de los Artistas contra el Mercado del Arte Contemporáneo*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2008 p 38

de lo sublime o de lo trascendente. Hoy su valor queda definido por el contexto, generalmente apegado a otros intereses como el de índole comercial. Existe un intento por parte de muchos teóricos de equilibrar el valor mercado con un pretendido valor cultural o estético, inherente a la naturaleza de la creación misma en un intento por evitar una crisis de valores que debilite aún más el papel cultural del arte.

Por todo lo dicho se deduce la problemática que el arte arrastra hoy: el valor de la obra de arte no parece surgir de la condición intrínseca que implica la creación sino del valor que ella implique en el conjunto de intereses generados en el complejo mercado del arte. La ecuación *valor intrínseco vs. valor mercado* sigue siendo hoy motivo de controversia, o al menos, de investigaciones y teorías.

Al margen de las ferias y las galerías, existen los certámenes y los concursos que también han proporcionado un punto de partida para el análisis y la valoración del artista en el mercado del arte. La búsqueda de los creadores por mejorarse a sí mismos dentro de su evolución artística se une a esa lucha por el reconocimiento dentro de un mercado. Las menciones, las becas de investigación y los premios que otorgan instituciones de prestigio son fórmulas de reconocimiento artístico; los jurados de los certámenes suelen estar compuestos por personas especializadas dentro del sector del arte y artistas ya consagrados.

A falta de un modelo único de valoración de obras de arte, han surgido propuestas metodológicas en un intento por facilitar una correcta tasación del arte en un mercado heterogéneo donde los precios fluctúan sin aparente límite. Isabel Montero Muradas, en su investigación sobre el mercado del arte, destaca la aparición de determinadas publicaciones periódicas en las cuales se hace un seguimiento del arte y los artistas más relevantes de la vanguardia. Tal y como especifica Muradas, la revista alemana “Capital” ha venido exponiendo anualmente una lista de los cien mejores artistas del momento y su clasificación ha sido el referente utilizado por académicos y profesionales²⁹⁰. Esta revista basa sus

²⁹⁰ Montero Muradas, I. *Un Modelo de Valoración de Obras de Arte*, Ibíd., p 75 y ss

clasificaciones en el modelo propuesto por Willy Bongard que pretendió establecer a través de un baremo de puntuaciones un paralelo entre la fama del artista y los precios de mercado; la puntuación pretendía medir la notoriedad de los creadores jóvenes que anualmente iban surgiendo (aportando una interesante información a los coleccionistas).

Pero entonces se produce un valor paralelo entre valor de mercado y valor estético, y para ello *¿qué factores contribuyen a formar el “valor estético atribuido” de una obra de arte? Bongard considera las exposiciones personales en importantes instituciones públicas, la presencia en las colecciones de los principales museos de arte contemporáneo, la pertenencia a grupos significativos del arte contemporáneo, la participación en exposiciones colectivas de prestigio y la aparición de artículos monográficos y reseñas en la prensa especializada.*²⁹¹

Todas estas apreciaciones y las consiguientes puntuaciones pueden servir de aproximación para los coleccionistas, también pueden resultar útiles a museos de arte de vanguardia o a los críticos del sector, pero este método alude al *reconocimiento* del artista contemporáneo y no a la calidad ni al valor intrínseco de su obra: la carrera del artista se mide en puntos y su valor mercado se dispara consiguientemente, o al menos, se asume que puede ser así en un futuro.

Nos encontramos con un problema importante en este sentido: los procesos de difusión del arte parecen ser claves para entrar en el engranaje de valoraciones subsiguiente. Si, como hemos visto, el *naïf puro* parece apartarse de los condicionamientos del mercado y tampoco responde al perfil de la vanguardia, su valor respecto al mercado se define cuando es descubierto por especialistas, se incorpora al valor-mercado y su obra se compara con la de otros artistas del género.

En este sentido atenderemos a las apreciaciones que hace Mazuecos sobre la obra de A. Raspi; según este autor, se distinguen tres clases de valores en la obra de arte: el valor *cultural*, el *económico* y el *técnico*. El valor cultural responde a la aportación artística y de contenido de la obra (sus relaciones con un estilo, su correspondencia con el contexto histórico, etc) mientras que el valor técnico –como

²⁹¹ Mazuecos Sánchez, A.B. *Ibíd.*, p 49 y ss

su nombre indica- tiene que ver con el tratamiento, la conservación, el virtuosismo o la destreza de ejecución.

El valor económico de una obra es variable y está ligado al sistema de cotizaciones: el valor económico de la obra cuando se adquiere se mide por baremos de cotización. La especulación en el arte parte de este principio de cotizaciones, y según Raspi se pueden distinguir cinco posibles situaciones resultantes. Citaremos sin embargo sólo una de ellas, concretamente aquella a la que el autor ha llamado *Situación de Alta-creciente*: se valora la obra partiendo de cuestiones como la edad avanzada del artista (la producción artística está en peligro de desaparecer), un cambio de moda creciente o su apreciación en el mercado (casa de subastas).

Atendiendo al arte naïf podemos decir que también este arte ha experimentado esas situaciones de *alta-creciente*; *“la afición se ha convertido en moda, con todas sus exageraciones y extravagancias y, por supuesto, con la lógica repercusión en el mercado artístico. De los cuadros de H.Rousseau se habla en millones de dólares, y de los de un naïf, mucho más reciente y menos interesante, como Adolf Dietrich (fallecido en 1957) en millones de pesetas (...) El ascenso vertiginoso de precio en la obra de los naïfs ha dado a los primeros coleccionistas la ilusión de haber encontrado por añadidura una mina de oro”*²⁹². En las mismas fechas en que este arte tenía su auge en nuestras fronteras, hacían su aparición autores como *El Boliche*, Vivancos y Fernando Roche entre otros.

Como consecuencia de todo lo dicho, el artista responde a la realidad de las galerías, de las ferias, de los certámenes, de los críticos y por supuesto del público en general. Cada artista se enfrenta a esta realidad a su manera, dando lugar a situaciones muy diversas y siendo el dossier artístico el único medio de certificar, a modo de inventario, los logros obtenidos a lo largo de su trayectoria profesional. Sin duda este hecho también ha sido el punto de partida para considerar a un artista y revalorizar su obra

²⁹² Vallejo-Nágera, *Satisfacciones y Desventuras del coleccionista naïf*, Naifs Españoles Contemporáneos, Ibíd., p 15

Conclusiones:

Ante todo lo expuesto en el apartado anterior podemos resumir que *“juzgar, en suma, la obra de arte es comprender su personalidad original, penetrar en la peculiar visión del mundo que nos muestra, pero también dibujar el mapa de sus circunstancias, determinar la órbita histórica íntegra a que pertenece y desligada de la cual no sería posible explicarla, pues para la definitiva valoración de una obra no hay más remedio que considerarla en perspectiva, enfocándola en su momento, refiriéndola a su época y al clima espiritual que pesa sobre su creación”*²⁹³

Críticos e historiadores inciden en la cuestión de la contextualidad y la temporalidad, y dado que vivimos en la era del consumo, me gustaría empezar mi razonamiento con otra pregunta: ¿Es el arte de vanguardia un arte de consumo?

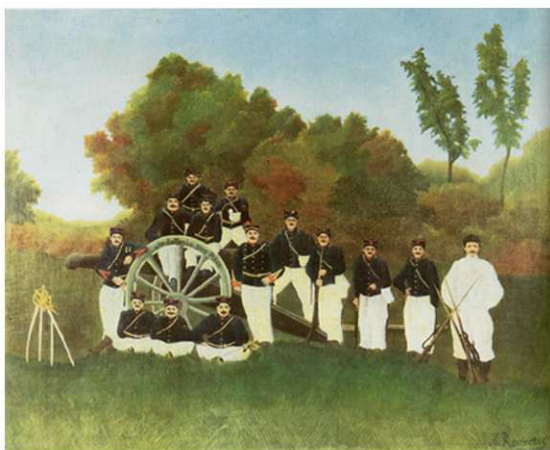
Con este cuestionamiento no pretendo en absoluto criticar la labor de las ferias -pues todo lo que fomente el encuentro *cultural* es siempre bueno- ni tampoco pretendo defender el arte como actividad filantrópica –pues como hemos visto, el arte también forma parte de un mercado y su finalidad es el consumo-. Simplemente considero que muchas formas de creación artística se han visto desprestigiadas por no defender un determinado discurso o no enmarcarse en las filas de la vanguardia, concepto éste último entendido en las últimas décadas como la condición por antonomasia del arte. Sería interesante saber por qué un determinado arte es tachado de *decorativo* (me refiero al sentido peyorativo del término) cuando todo tipo de artes forman parte de ese mercado del arte y conviven entre sí en un mundo globalizado, multicultural e internacional que se estimula así mismo dentro de las dinámicas de oferta y demanda.

Sin embargo, el arte naïf que en otro tiempo fue admirado por una élite vanguardista²⁹⁴ ahora no parece tener cabida en muchos museos de arte contemporáneo: ha formado parte de los inicios de la vanguardia, ha sido y sigue siendo influencia estética capital para muchos pintores consagrados y ha sido considerado como la representación visual de la raigambre cultural de los pueblos.

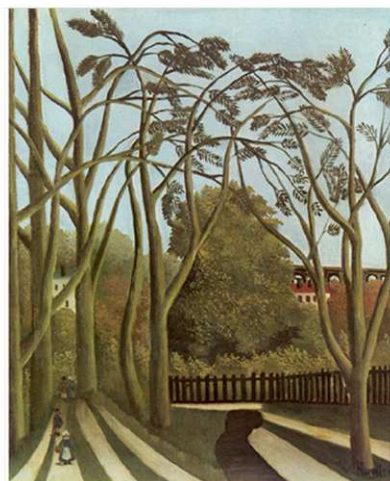
²⁹³ Lafuente Ferrari, E. *La Fundamentación y los Problemas de la Historia del Arte*, Instituto España, 1985, p28

²⁹⁴ Ver Apartado 5 de la presente investigación

En relación a lo que comenta Muñoz Molina y en la medida en que los museos de arte contemporáneo se han *vaciado de pasado*, encontramos que el naïf no se encuentra fácilmente entre los fondos de museos de arte contemporáneo. Por ejemplo, En España, el museo Guggenheim de Bilbao, de referencia internacional, no posee en sus fondos obra de artistas naïf o de *primitivos influyentes* frente a los fondos de otras de sus sedes: el museo Guggenheim de Venecia muestra en sus salas la colección de esculturas y otros objetos votivos de África, América y Oceanía que Peggy Guggenheim fue adquiriendo y que hoy referencia la influencia que supuso el *Ethnic Art* en la vanguardia de principios de siglo. En el Guggenheim de Nueva York encontramos obra del Aduanero Rousseau y el cercano Metropolitan Museum de la misma ciudad expone obra del mismo autor (ver figura **A**, *Artilleros* y **B**, *Primavera en el Valle del Biéve*)



Artilleros, Rousseau,
Guggenheim, New York



Primavera en el Valle del Biéve. Rousseau
Metropolitan Museum of New York²⁹⁵

En esta misma línea, tampoco el Musac de León posee actualmente obra naïf; ciertamente este museo está centrado en la vanguardia más actual y en actividades culturales encaminadas a promover la vanguardia desde una faceta más educativa, interactuante, etc... Encaminado este museo a fomentar y promover el arte como una herramienta visual de comunicación, a hacer participativo al espectador del siglo XXI, no parece encajar con el revisionismo histórico de otros museos fundados con anterioridad. Aún así, éste museo posee obra de artistas y, al

²⁹⁵ ver láminas XIV y XXIV en *La Obra Pictórica Completa de Rousseau*, El Aduanero, Ibíd.

igual que otras instituciones dedicadas a la promoción del arte de vanguardia, no se ha desposeído por ello de otra de sus funciones como museo: la salvaguarda de las obras de arte y su referencia histórica.

En contraste con estos museos, sorprende encontrar obra naïf en otro museo de obligada referencia en España, el Reina Sofía, concretamente dos obras, una escultura de Lorenzo Aparicio (*El Boliche*) *Expresionismo de un Gran Torero* y otra obra de Isabel Villar Ortiz de Urbina, *La Rosaleda*²⁹⁶. El naïf Manuel Sánchez Fernández tiene expuesta su obra no sólo en el Museo de Arte Naïf de Jaén sino también en el Museo de Arte abstracto de Cuenca y en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla: si hiciésemos un estudio pormenorizado de los fondos de los museos de arte contemporáneo y de aquéllos que promueven el arte más actual, probablemente veríamos que la variabilidad de criterios –al margen de otros lógicos condicionamientos- ha fundamentado en buena parte la calidad de sus fondos.

En la medida en que el Reina Sofía conserva obra de El Boliche no es disparatado cuestionarse por qué la obra de Roche no se encuentra en los fondos de este prestigioso museo; en los años 70 del pasado siglo un conjunto de críticos descubrieron la obra de El Boliche en paralelo a la de Roche. Se inició entonces una moda que alentó a los coleccionistas más avezados a poseer obra de estos artistas poco comunes y calificados por los entendidos como *puros naïfs*.



Composición I. Manuel Sánchez Fernández²⁹⁷

Si los museos han sido fundados para mostrar el arte creado en España, ese arte de las vanguardias cuyos artistas han reivindicado un arte autóctono, el de sus provincias y sus gentes, reivindicando incluso unas supuestas raíces culturales, ¿Dónde exhibir el arte surgido plenamente de los ámbitos rurales que referencia una

²⁹⁶ *Expresionismo de Un Gran Torero*, N° de Serie DO 00088 y *La Rosaleda*, N° de Serie AS 03712. Información cedida por el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía

²⁹⁷ ver lámina en Arte Naïf, Diputación Provincial de Jaén, Ibíd..

historia y una filosofía de vida netamente española? ¿Es el arte conceptual el único medio de representar la realidad del hombre moderno o necesitamos también otras artes más *atemporales* para definir la actual situación de la sociedad o, desde una perspectiva más universal, la naturaleza del ser humano? ¿Deben los museos de arte contemporáneo prescindir de otras referencias artísticas o por el contrario deben incorporarlas dentro de este marco porque proporcionan una visión más global de lo que ha llegado a ser el arte actual, muestran sus posibles influencias, referencian el pasado y ayudan al espectador a entender mejor la evolución estética del último siglo?

Una vez más parece que el Naïf está a dos aguas, entre el mundo de lo decorativo y el arte de prestigio, y que los teóricos no encuentran una terminología lo suficientemente amplia y a la vez definitoria que desvincule este arte con otros conceptos más devaluados. Así vemos que aún hoy el concepto de lo decorativo sigue arrastrando injustamente ese sentido peyorativo, que relega a un segundo plano las obras artesanas, como herencia directa de la división dieciochesca con respecto a las Bellas Artes. Aunque existan museos, ferias y se puje por valiosas piezas en prestigiosas salas de subastas, en la mente de muchos ciudadanos aún sigue valorándose –en determinados sectores- el arte decorativo en segundo plano con respecto al arte pictórico-plástico de vanguardia.

El naïf también sigue considerándose un “*arte dominguero*” un arte gracioso y agradable, sin más pretensiones y, en esta línea, también se le considera como a las artesanías, un arte “*menor*”. En la medida en que muchos artistas naïf desarrollan su proceso de creación cercanamente al de las artesanías u oficios, no sorprende encontrar la obra de Fernando Roche en los fondos de dos museos con criterios de valoración muy distintos: El museo de arte Naïf de Jaén y el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Ambas entidades legitiman la obra de Fernando en tanto que han adquirido su obra por donación del artista o por interés de un determinado grupo de especialistas que consideraron oportuno hacerlo. Y no menos curioso es el parecido de las adquisiciones: un Belén (la primera adquisición del museo de Jaén) y un Nacimiento (Museo de Artes Decorativas). Al margen de que esta temática esté muy presente en la obra de Roche el tratamiento utilizado en ambas es muy similar,

el material el mismo y la calidad de ejecución no presenta variaciones importantes. Esto ejemplifica muy bien la diversidad de planteamientos y criterios que hoy en día se barajan en las esferas del arte para entender una realidad artística multidisciplinar y multicultural.

Este hecho expresa la dualidad en la que vive el Naïf pero prueba sin embargo que la obra de Fernando Roche es admirada por especialistas, es consumida por un público erudito y el carácter genuino de su obra está fuera de duda. No sería menos sorprendente el resultado de aplicar la mágica tabla de KunstKompass o el modelo de Diltthey para darnos cuenta de que Fernando Roche puede ser considerado un artista no menos importante que otros con un mismo nivel de puntuación pero -gracias a la prodigiosa maquinaria del marketing- distinto baremo de opinión. En este punto debo aclarar que no pongo en tela de juicio a artistas prestigiosos de vanguardia que sin duda han demostrado ser capitales en nuestra reciente historia del siglo XX y que han contribuido a construir la identidad cultural de la postmodernidad; lo que pretendo con estas reflexiones es hacer ver que los condicionamientos del mercado del arte han provocado el injusto aislamiento de muchos artistas cuyo modelo de interpretación está en aparente desuso, que en determinadas esferas aún existen peligrosos prejuicios que pueden condicionar el criterio del espectador medio, que después de cien años del nacimiento de las vanguardias la tarea más difícil sigue siendo asignarle al naïf una terminología que no arrastre connotaciones peyorativas y que sea distintiva de otras modalidades de creación.

Ante esta realidad y tal y como hemos visto en apartados anteriores, la decoración desde la Bauhaus hasta nuestros días y desde muy distintos puntos de vista, es considerada un arte. Quizá el Naïf deba estar vinculado al sentido de lo decorativo por mantenerse este arte al margen de un interés más investigador que estético, pero si pensásemos esto también incurriríamos en un error: el mundo de la decoración camina de la mano del diseño de vanguardia, la investigación de materiales, contexto arquitectónico y un largo etcétera.

El ámbito de la investigación se encuentra presente en todas las especializaciones del arte. De hecho, el arte de vanguardia explica la realidad del hombre valiéndose de los avances de las nuevas tecnologías, innovando

constantemente y construyendo discursos para ese “hoy y ahora” que funciona para un sector de críticos concreto, una serie de entidades culturales y un público erudito. En la medida en que el naïf se mantiene al margen de la búsqueda de la innovación, deberían utilizarse otros planteamientos de análisis y crítica que permitieran su valoración sin tener que aplicarse la comparación nada lógica entre artes tan diametralmente opuestos.

Pero al margen de las diferencias manifiestas entre el arte de vanguardia y el naïf, existen otros puntos comunes; el discurso naïf más crítico con la realidad del hombre moderno, guarda ciertas similitudes con el discurso vanguardista que se rebela contra la sociedad y sus injusticias. El naïf no busca la innovación tecnológica, más bien se distancia de ella y de todo lo que ésta implique: hemos visto en otros capítulos que el Naïf se distancia de esto porque, o critica abiertamente la realidad contemporánea o construye una realidad paralela a la ya existente que exprese mejor un mundo de magia y ensueño. En otras palabras, parte de un modelo de representación que hace referencia a los anhelos más propios y universales del ser humano tales como la búsqueda de la felicidad, la libertad y un largo etcétera pero desde una perspectiva que se desvincule por completo de la modernidad.

Son dos maneras distintas -no incompatibles- de valorar e interpretar la realidad del hombre moderno. El Naïf por tanto, tampoco puja por romper formatos, procedimientos ni técnicas preestablecidas: surge al margen de construir un discurso *ad hoc* a partir de estas consideraciones. Este intento expresa en sí un nivel de sofisticación del que el artista naïf no participa, o intelectual o intencionalmente (lo que no quiere decir en ningún caso, que los artistas naïf no dejen de aprender y evolucionar en el manejo de una técnica en relación con la experiencia que ellos mismos adquieren con los años)

Pero es precisamente en este punto en el que me gustaría reparar: el verdadero artista se busca a sí mismo, crea para sí en tanto que desarrolla una necesidad interior de expresarse a través de la creación, al margen de la necesidad que tenga de compartir sus impresiones con su público. El naïf no sólo se mueve bajo esta premisa sino que además la manera y modo de hacerlo es tan particular

que podría calificarse de genuino, una cualidad que sin duda se baraja entre las más sobresalientes en cualquier obra de arte.

Desde la perspectiva discursiva queda por tanto, mucho por decir: el artista naïf también expresa lo que sucede a su alrededor y es tan actual como cualquier otro artista de otra modalidad, con la diferencia de que el medio utilizado para representarla es otro, quizá más rudimentario desde sus planteamientos plásticos pero tan simbólico y representativo como otras artes aparentemente más apreciadas. Llegados a este punto puede que nos salte otra pregunta no menos importante ¿Es el Naïf un arte fácil de comprender? Si efectivamente aún hoy se baraja la idea de que el Naïf no expresa la realidad circundante de nuestra contemporaneidad, la contestación es un No rotundo. Si algo se puede decir de este arte es que es puramente contextual pues el artista naïf se expresa en lo que de anecdótico tiene lo cotidiano, lo que implica en muchas ocasiones la denuncia social, la burla hacia determinados aspectos de nuestra sociedad o las vivencias de determinados grupos sociales.

El Naïf tiene muchos puntos en común con el arte de vanguardia; quizá lo que las diferencie más claramente sea esa intencionalidad investigadora y el gusto por la innovación técnica que sólo una de ellas persigue: ¿es ésta la premisa que condiciona el calificativo de artístico? Claramente la respuesta es No, porque como hemos visto existen multitud de preguntas que como ésta ejemplifican la realidad actual del hecho artístico que hoy más que nunca está valorado en su contexto, algo que en ningún caso permite reducir el arte a la única condición de innovador. De ser así, despreciaríamos el grueso de expresiones y creaciones artísticas que nacen a lo largo de medio mundo y que resultan capitales para entender, apreciar y explicar desde otras perspectivas la realidad socio- cultural del hombre.

Por todo lo dicho, nunca podrá compararse un cuadro naïf con Las Meninas, como de hecho no se compara un cuadro de Matisse con las vasijas chinas de la dinastía Ming: ambas piezas son enormemente consideradas pero los parámetros de valoración de que partimos para apreciarlas son distintos.

Me gustaría terminar este apartado con una anécdota que quizá pueda ilustrar lo que de heterogéneo tiene el actual mercado del arte y la crítica especializada: *“El pasado 21 de diciembre de 2009, la Fundación Focus-Abengoa inauguró en su sede*

del Hospital de los Venerables la exposición de obras seleccionadas en el Premio de Pintura Focus-Abengoa 2009 (...)ha reservado un lugar destacado para la obra de Emilio González Sáinz (Torrelavega, Cantabria 1961), Paisaje de costa con vagabundo por el que ha sido otorgado el Premio de Pintura de esta edición (...)El jurado, (...) estuvo formado por Juan Carrete Larrondo, Juan Fernández Lacomba, Manuel Sánchez Arcenegui, Guillermo Pérez Villalta y Jaime Brihuega”.



Paisaje de costa con vagabundo. Emilio G.ez Sáinz, Focus Abengoa 2009

La Fundación Abengoa, una fundación de prestigio, y el jurado, compuesto por artistas reconocidos, historiadores del arte, especialistas del ámbito universitario, en definitiva, profesionales del sector concedieron un primer premio dotado con la suma de 24.000€ a una obra que, al margen de su significado simbólico y de la calidad de ejecución, muestra una inclinada estética naïf. No es menos curioso encontrar entre los componentes del jurado a un artista tan reconocido como Pérez-Villalta que más tarde, concretamente en febrero de 2011 participó en una mesa redonda sobre arte Románico organizada por la reconocida Fundación Mapfre y que tuvo lugar en su sede del Pº de Recoletos de Madrid; junto a sus colegas de mesa, Villalta destacó la importancia de este arte, de sus raíces culturales, de su interesante y delicada estética simbólica y de cómo influyó su peculiar estilo en las vanguardias del siglo XX.

7 CAPÍTULO V. Roche y el Naïf

La vida del artesano Fernando Roche viene enmarcada por la sociedad rural de la España de principios del pasado siglo, una sociedad donde predominaban la actividad agrícola y artesanal, actividad ésta última directamente relacionada con el oficio y con la función instrumental que derivaba del mismo quehacer: el artesano fabrica un producto con función de uso. Y son el mismo Fernando y las entrevistas mantenidas con él, ejemplos vivos de este pasado; a través de los encuentros con el artista he podido observar la interrelación existente entre los distintos acontecimientos de su vida y su creación artística. El intrincado mundo de la creación no puede comprenderse si no dirigimos nuestra atención a su autor, su contexto cultural, su mundo interior y sus vivencias personales. Todas estas cuestiones construyen el hecho artístico y es por ello mismo que la técnica de análisis de la *historia de vida* resulta tan esclarecedora: resurge el otro Yo más oculto del artista en palabras de él mismo, y los acontecimientos vividos que más pueda recordar o que más le hayan influido nos desvelan abiertamente sus anhelos, sus frustraciones y el porqué de una personalidad tan interesante como peculiar.

Para conocer la obra de Roche sin duda es necesario entrar en su mundo: llegar al pueblo, encontrar su casa, entrar en su corral, inmiscuirnos en su taller y observarle con un pellón de barro. Una tarea nada fácil: jamás ha utilizado la publicidad para darse a conocer ni cabe observar su obra en publicaciones periódicas o en las secciones dedicadas al arte en los dominicales de la prensa diaria. Nos encontramos ante un autor ajeno a estos procesos, incluso manifiestamente hostil: conoce la utilidad de los medios y la fuerza que ejercen en nuestra sociedad pero es algo de lo que, sin duda, no quiere participar. Si se conservan artículos o críticas sobre su obra se debe sin duda al milagroso ejercicio de tesón de aquellos pocos sensibilizados en la casi perdida tarea de encontrar naïves en el entramado de villas y pueblos.

De este modo se produce una paradoja interesante que hace que su obra tenga un interés añadido: Roche ejerce una crítica de la sociedad situándose a distancia de ella pero, consciente de que forma parte del “grupo social”, no prescinde

ni de la televisión ni de otros medios que le proporcionan información y conocimiento del mundo.

Fernando Roche Ortega nace en Madrid el 30 de mayo de 1925 ²⁹⁸ en el seno de una familia numerosa. Paulatinamente y con el paso de los años su vida se acaba circunscribiendo al pueblo de Navalcarnero y a la soledad del taller: Fernando y sus dos hermanos más pequeños, Pablo nacido poco después y Paca, la más pequeña de los ocho hermanos, son los que continuarán dedicados a la artesanía familiar. Sus cinco hermanos mayores se trasladan a la ciudad para estudiar en la universidad: nunca se dedicarán a la tradición del oficio alfarero que llevaba presente en la familia al menos dos generaciones.

Tal y como Pablo y Fernando Roche nos cuentan, fue su madre, Ángela, la que les inició en el mundo de los cacharros; Angelita dedicó su vida a trabajar en las labores de la casa, del campo y del barro porque, de hecho, había crecido viendo a su madre trabajar en el torno desde la más tierna infancia, algo que le unía profundamente a Navalcarnero, el pueblo donde ella nació y sus padres sentaron el oficio del barro. Pablo Roche, nos dice sin embargo que su padre Buenaventura fue militar de infantería y que nada tenía que ver con este oficio. Gracias al padrón de Madrid²⁹⁹ hemos podido corroborar estos datos y otros referidos a las relaciones de parentesco, lugares y fechas de nacimiento: Angelita Ortega Hernández se casa con el militar Buenaventura Roche Hernando y nace en 1914 en Navalcarnero la primera de sus hijos, Pilar. La familia crece con el nacimiento en Logroño de su hija Teresa (1916) y años después en Melilla con su hijo Buenaventura (1920), datos que pueden indicarnos que su padre pudo haber estado destinado a ambas ciudades por motivos de cargo³⁰⁰

Aunque Fernando empezó joven en el alfar, su primera infancia transcurre en la casa que sus padres tenían en Madrid y que guarda sus primeros recuerdos, a la vez tiernos y amargos. La casa, situada en la calle Extremadura, solía ser llamada por los hermanos *“El hotelito de La Carmencita”* porque tenía –como nos indica su

²⁹⁸ Roche no nace en Navalcarnero, como en un principio nos hacen suponer algunos de los catálogos y artículos que hacen mención del artista.

²⁹⁹ Padrón de Diciembre de 1920, Hoja de Empadronamiento 23553, Archivo de la Villa, Conde Duque Madrid.

³⁰⁰ En el Padrón se detalla que Buenaventura Roche Hernando fue militar aunque no especifica el cargo que ocupó; Fernando Roche asegura que fue capitán de infantería y que luchó en las filas del ejército nacional durante la Guerra Civil.

hermano Pablo- un jardín, una pequeña fuente y unos paseos con plantas que rodeaban la casa, y porque su hermana Carmen fallece bebé por causa de una meningitis.

Pero lo cierto es que la guerra civil reduce todas estas vivencias a un vago recuerdo: su padre muere en guerra y la casa y su jardín quedan totalmente destruidos y convertidos en un pobre solar que acaban por vender. Su madre ya se había trasladado definitivamente con sus hijos a Navalcarnero al comienzo de la guerra y los primeros años de la posguerra son difíciles; mientras sus hijos Pilar, Teresa, Buenaventura, Emilio y Angelines, se trasladan a Madrid a estudiar y trabajar, los hermanos más pequeños Pablo, Fernando y Paca se dedican a las labores rurales con su madre, segando juncos merinos, cortando tomillos o leña, labrando o vendimiando; el trabajo en el campo se convierte en su primera dedicación (ver figuras 1 y 2)



1. *La Siega*



2. *La Vendimia*

Si bien se conocen datos sobre la familia Roche Hernando no ocurre lo mismo con la familia Ortega Hernández. Según nos comentan los hermanos Pablo y Fernando Roche, la familia de su madre tenía un profundo conocimiento del oficio del barro y según aseveran los hermanos, su familia guardaba relación de parentesco con Alcorcón, una localidad que fue conocida y citada en muchos escritos por la tradición de sus alfares. Los Roche aseguran haber conocido a

primos lejanos de su madre que, dedicados al oficio del barro, enseñaron a Fernando en sus primeros años la técnica de hacer cacharros: *“a principios de hacerse el pueblo,-nos cuenta el mismo Roche-, cuando no había cacharros de metal; lo instalaron mis abuelos (...) mi abuelo era de La Sagra y mi abuela de Navalagamella, lo que no sé cómo se conocieron los dos, el caso es que pusieron el alfar, (...) tenían que abastecer a los pueblos y al campo”*³⁰¹.

En palabras de Fernando, el alfar familiar conoció momentos de cierta prosperidad que se truncaron cuando su abuela Ignacia contrajo segundas nupcias con una persona que no compartía sus inquietudes, algo que perjudicó a las generaciones posteriores: Fernando y sus hermanos heredaron los resquicios de un negocio que empezaba a ser ruinoso y que tuvo que subsistir sin la pequeña fortuna que el segundo matrimonio de su abuela acabaría por dilapidar. Este hecho marca profundamente la sensibilidad de Fernando y contribuye a construir en él una visión destructiva del ser humano: la vanidad del hombre, la ambición del dinero, los intereses sociales, el matrimonio como institución, el amor no correspondido, etc....

El padrón de Navalcarnero³⁰² certifica que a finales del 1897, la abuela de Fernando Roche, Ignacia Hernández había enviudado y que, como madre de tres hijos quedaba al cargo del negocio familiar: en el documento se detalla su profesión de alfarera, así como también figura como alfarero su hijo varón Hilario, de tan sólo doce años de edad. En dicho documento se especifica igualmente que Ignacia Hernández llevaba afincada en la localidad cerca de veinte años.

En relación a estos datos, un documento de fecha anterior, concretamente la partida de bautismo de Basilisa, la segunda hija del matrimonio Ortega-Hernández nos indica que la tradición de alfares también pudo venir de su padre, y cito: *“Pablo Ortega de oficio alfarero, natural de Villaseca de la Sagra, provincia y diócesis de Toledo, y de Ignacia Hernández natural de Navalagamella en esta provincia de Madrid (...)abuelos paternos Tomás y Máxima Fernández, difuntos ambos naturales del mencionado Villaseca y maternos, Manuel, difunto, natural de Valdemorillo, en*

³⁰¹ Entrevistas, p 331-332 y ss

³⁰² Padrón del 31 de Diciembre de 1897, Ayto. de Navalcarnero, Sección nº3 De la Iglesia, p17

*esta repetida provincia de Madrid y diócesis de Toledo, y Juana Sáez, viuda, natural del referido Navalagamella (...)*³⁰³

Otros datos proporcionados por el propio Fernando nos conducen a que efectivamente pudo existir un vínculo entre los alfares de Alcorcón y Navalcarnero. No en vano, Fernando recuerda las diferencias entre el barro de su pueblo y el de Alcorcón, según nos cuenta, más reconocido en aquellos días por ser más fino y mejor trabajado: *“Los que eran buenos, eran los de (...) Alcorcón (...) eran muy finos, se rompían enseguida. (...) toscos son los de Navalcarnero, que duran mucho.”*³⁰⁴ Aunque no llegó a conocer a sus abuelos, Fernando conoció con seis años la casa familiar de Navalcarnero y sin duda, la posterior situación en la que se encuentra la familia le conduce a retomar el oficio de los cacharros. En palabras de Fernando y Pablo, los primeros años los Roche arriendan el taller -que contaba con dos tornos- a un grupo de alfareros catalanes; poco después a un grupo independiente y, por último, a dos primos lejanos de su madre, Cayetano y Julio; gracias a éste último, Fernando mejora su habilidad con el barro, empezando primero a hacer tejas y ladrillos y posteriormente cacharros. Así nos dice del hijo de Cayetano: *“el hijo tiene un alfar en Ladrada. Es parecido al padre, igual que el padre, el padre trabajaba muy bien. Era el mejor alfarero de Alcorcón”*.



Casa de la familia Roche desde el interior del corral, Navalcarnero, 2009

Atendiendo a los datos que los Roche nos proporcionan, es muy probable que la familia de Ignacia viviera tiempos prósperos ya que el espacio que utilizaron para el oficio ocupa hoy un solar muy amplio con cabida para todo el movimiento comercial del que nos hablan los Roche y que fue propio de una época en que la

³⁰³ Libro 25 de Bautismos N.1-a-25, Iglesia Parroquial de Navalcarnero, Enero de 1883- Abril 1886, p 72

³⁰⁴ Entrevista, p 346

artesanía del barro era vital para el desarrollo de los pueblos. Al margen de esta apreciación existen otros datos que indican una posible conexión entre Fernando Roche Ortega y Alcorcón: en primer lugar, aseguran heredar el gusto por la alfarería de su madre Angelines y de los primos de Alcorcón (una localidad por cierto, muy vinculada a la alfarería durante generaciones) y en segundo lugar, la técnica, el estilo y la estética de los cacharros de Fernando guardan un parecido asombroso con la fisonomía de los pucheros de Alcorcón que Luis y Juan Ortega cocían en su alfar, un dato que quizá sea el más esclarecedor.

El barro de Alcorcón era famoso por la calidad de su tierra, *“un basamento de arcillas cuaternarias, donde en su día existieron viviendas troglodíticas. Precisamente de este terreno se extraía el barro para los cacharros. Fueron famosos (...) sobre Alcorcón existen numerosas citas, lo que prueba la fama de que disfrutó”*. Así nos lo indica Natacha Seseña en un apartado exclusivamente dedicado a Alcorcón y su cerámica, en el que además nos detalla que, de todos aquellos alfares sólo existe uno:

*“el de los hermanos Luis y Juan Ortega Díaz, últimos descendientes de una familia alfarera. Juan Ortega (...) recuerda haber conocido hasta catorce alfares que fabricaban la cacharrería que tanto renombre dio a Alcorcón. De su fama dan buena fe las citas literarias que nos encontramos en autores del siglo XVIII y más tardíos. Los pucheros y ollas de Alcorcón estaban en las cocinas madrileñas de hace tres siglos, y dentro de sus panzas bien vidriadas, se hacían lentamente, al amor de la lumbre, el cocido, de tanto renombre (...)”*³⁰⁵

³⁰⁵ Seseña, N. *La Cerámica Popular en Catilla La Nueva*, Ed Nacional, Madrid, 1975, p 63



3. Campana Antigua

4. Cocina y Chimenea Antigua (Navalcarnero 2011)

La casa de los Hernández de Navalcarnero guarda una fisonomía que nos acerca a este sentir al que Seseña hace referencia: la cocina en que la familia de Angelines preparaba sus comidas sigue siendo una de las habitaciones más entrañables para Fernando. La cocina era el espacio de encuentro familiar, el seno del hogar, y sigue impregnado de sensaciones: en el recuerdo de Fernando perduran entrañables aromas a cocido y a guiso casero, preparados en grandes ollas de barro cocido. Prácticamente la totalidad del espacio de la habitación queda reducido a una descomunal chimenea de campana (ver figuras 3 y 4) en que se preparaban las comidas. Con nostalgia, Fernando hace memoria de las palabras de su madre *“trabajábamos mucho. Mi madre que en paz descansa decía: no siento más que me muera y vendan el alfar.”*³⁰⁶

La antigua casa familiar contaba con dos alcobas comunicadas entre sí por una salita y una amplia entrada. En la actualidad, vasijas, jarrones y toda clase de cacharros de barro se amontonan y entremezclan con las esculturas, no sólo en estas habitaciones sino también a lo largo del corral y del huerto.

Este peculiar creador gusta de colocar sus esculturas en rincones, sobre pedestales de cemento o piedra, incrustadas en la tierra las de mayor tamaño y colgadas de la pared las máscaras, platos y relieves sobre planchas de arcilla: la visión que tiene Roche sobre su obra y la forma de mostrarla guarda similitudes con

³⁰⁶ Entrevistas, p 348

el planteamiento creativo de algunos *escultores margivagantes* de los que nos hablaba J.A Ramírez.



5. Huerto y Ventana del taller de Roche
Navalcarnero 2011



6. Jardín Escultórico de M. Rojo
Alcolea del Pinar (Guadalajara)³⁰⁷

Así como Máximo Rojo levanta su *Jardín Escultórico Universal* y lo abigarra de eculturas alegóricas, religiosas y mitológicas, Roche también expone su mundo de ilusiones en el espacio contenido dentro de sus muros (ver imágenes 5 y 6). Y al igual que Rojo, Fernando Roche se enorgullece de haber levantado con sus manos (con la ayuda de dos de sus hermanos y una cuadrilla de trabajadores) la actual casa sobre el antiguo huerto, mucho más grande que el actual: los restos de cajas, botellas, ruedas, mallas y sillas usadas que se amontonan en el corral expresan la intención por reciclar objetos, materiales aún servibles para la construcción. Este reciclaje también le ha resultado útil para sus esculturas: no sólo por el barro restante de la elaboración de cacharros, también los cascotes, espejos y pequeñas maderas se encuentran presentes en algunos de sus personajes, sin olvidar la limitada serie de esculturas de tamaño respetable construídas en alambre y que hemos catalogado aparte.

También tras la desaparición de los antiguos hornos de cocción, Fernando y Pablo levantaron en este corral los actuales hornos de ladrillo: el más pequeño de ellos en los años cincuenta y el de mayor tamaño a principios de los sesenta aproximadamente. Este dato, en apariencia sin importancia, nos acerca a sus colegas de oficio de Alcorcón que también consideraban importante cocer en hornos de ladrillo, al calor de la lumbre de leña “*el horno estaba hecho de viejos ladrillos que los Ortega heredaron de sus padres y abuelos (...) Ortega me decía que el baño no*

³⁰⁷ Ver lámina *El Jardín Escultórico Universal de Máximo Rojo en Alcolea del Pinar (Guadalajara)* de Julián Díaz Sánchez (en *Esculturas Margivagantes. La Arquitectura Fantástica en España*, Ramírez, J.A, Ibíd..., p119)

puede fundir en calderas de presión (...) sino que el horno debía calentarse a calda, o sea, echar una carga de viruta, esperar tres o cuatro minutos y echar la siguiente (...) La esencia- barro colado- se envolvía, es decir, se le daba vueltas para que lo fuerte y lo flojo del barro se mezclasen bien...”³⁰⁸ También en lo que al tratamiento del barro se refiere, existen similitudes: los Roche inicialmente extraían el barro de las cercanías de “el Pijorro”, un caño situado en una explanada cercana a la casa que abastecía de agua a todos los agricultores del pueblo: “el caño ése, que era antiguo; lo traíamos con un bidón y un borrico;”³⁰⁹ años después hicieron su propio pozo con intención de extraer el barro. El corral llegó a conocer seis de estos pozos de extracción de seis metros de profundidad cada uno aproximadamente. Una vez extraído el barro, Fernando mezcla el barro fino con el más grueso y tosco, a veces incluso le añade tierras más gruesas con el fin de que el puchero no se raje en la cocción.

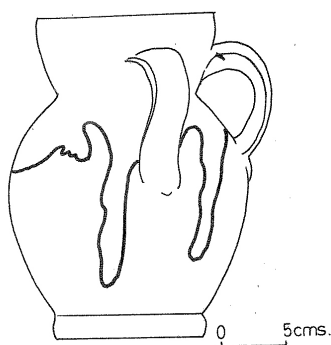


Fig A . Esquema³¹⁰



Fig B. Jarra de vino (F.Roche, 2009)

Y no es menos relevante la estética de los pucheros, tal y como se aprecia en el dibujo con respecto a la foto (figuras **A** y **B**); la primera es un esquema del tipo de cacharro que se fabricaba en Alcorcón y, tal y como Seseña nos detalla, era esmaltado en su interior y utilizado para guisar; pero también se hicieron piezas de tamaño menor con una única asa (puchero *tipo bodegón*) para servir raciones individuales de cocido. La jarra de vino de Roche, aunque con distinta utilidad, su vidriado interior, su prominente panza y el modelado del asa guardan un parecido

³⁰⁸ Seseña, N. *Ibíd...*, p 69

³⁰⁹ Entrevistas, p 352

³¹⁰ Ver lámina en Seseña, N. *Ibíd.*, p 68

importante con los que comenta Seseña. Se desconoce si verdaderamente Cayetano y Julio eran de Alcorcón como aseguran Pablo y Fernando Roche, pero tampoco es disparatado considerar que fuera así dadas las similitudes formales y técnicas. En la medida en que los Roche tampoco recuerdan el primer apellido ni de Cayetano ni de Julio se hace casi imposible verificar el parentesco que pudieran tener ambos artesanos con su madre, Angelines Ortega; sin embargo el hecho de que Fernando y Pablo nos hablen de “parentesco familiar” deja abierta la posibilidad de que tal afirmación sea cierta. Por otra parte, la partida de bautismo de Basilisa Ortega nos indica que su padre Pablo Ortega Fernández era alfarero, lo que abre una posible línea de unión entre la familia Ortega de La Sagra con Alcorcón; por carecer de más datos, no ha sido posible aseverar la citada conexión de parentescos, pero Pablo Roche asegura que los esmaltes del alfar los traían de Alcorcón y que fue precisamente el grado de toxicidad lo que provocó la enfermedad respiratoria de su tía Basilisa y su prematura muerte.

Los vínculos familiares y el concepto de ascendencia son cuestiones importantes para Fernando Roche; la responsabilidad de mantener el oficio del torno y de transmitir los conocimientos adquiridos con su tío segundo, Andrés (al que considera un gran alfarero), son cruciales en su vida y así lo refleja en su obra. Es precisamente esta realidad vivida por el artista y su pasado lo que generan incertidumbre en el momento de valorar sus creaciones: las esculturas de este autor surgen en un enclave apegado al mundo rural y al de los oficios y sus esculturas corren el peligro de estudiarse como alargamiento del preciosismo artesano. La obra de Roche es compleja, única y su comprensión necesita de un acercamiento a su peculiar mundo de relaciones. En ella confluyen dos realidades: la del hombre apegado al terruño, a las labores del campo y a la necesidad subsiguiente de vivir del fruto cosechado, y la del hombre artesano, productor y comerciante, que ve cómo se van imponiendo los avances de la industria en la emergente sociedad de consumo. Para Fernando el campo representa sus orígenes y los orígenes del hombre, así como los valores asociados al trabajo, al sacrificio, a la lucha y sin duda a la relación inalterable entre Hombre y Naturaleza. También diferencia entre oficio y negocio, pues Fernando considera que el oficio consiste en realizar una actividad que cubre las necesidades de la comunidad: en este sentido *hacer cacharros* implica

cubrir una necesidad específicamente funcional como la del almacenaje, transporte, etc., frente al negocio, una actividad cuyo objetivo fundamental es el lucrativo. Por esto mismo, Roche siempre habla del *oficio*.

Este aspecto es importante para la comprensión del discurso que hace el artista sobre esta cuestión. Al igual que ocurre con otros naïves apegados al mundo rural, la obra de Fernando está llena de alusiones a la industrialización y a la desvinculación del hombre con su medio natural, así como son numerosas las representaciones de las labores del campo que tanto han marcado su vida.

Fernando utiliza elementos puntuales que conoce y que forman parte de su entorno más inmediato para referirse a la realidad del hombre y de la sociedad: la estética de sus obras gira así entorno a elementos con los que Roche está familiarizado pero cuyo significado -dependiendo de la escultura- puede ser más complejo. Pongamos por ejemplo las figuras **B** y **C** en relación con la foto realizada de las torres originales: tanto en el *Botijo* como en *El Pueblo* el artista ha añadido rasgos característicos de la arquitectura de la Iglesia de Navalcarnero y los ha plasmado precisamente para referirse al mundo que él conoce y que ha vivido: el mundo de lo rural y la vida del pueblo.



A. Iglesia de Navalcarnero 2009



B. *Botijo*, F. Roche



C. *El Pueblo*, F. Roche.
Colección Privada.

Si en el botijo vemos más una decoración sugerente, una alusión al pueblo, en la figura **C** Roche reduce a tres pilares fundamentales la vida del pueblo: el oficio

(su trabajo), el pastoreo (labores del campo) y la institución de poder (la Iglesia). Estos pilares son los ejes entorno a los cuales giran las tradiciones y la vida cotidiana. El *Realismo* de este artista reside en estas cuestiones y es otro rasgo marcadamente naïf en su obra: trasladar lo cotidiano a otra suprarrealidad desde la que valora la cotidianidad de su vida como valor mismo y como parte de la identidad del hombre social. Al margen de toda interpretación artística, Roche se apega a la realidad tangible, a la materia de las cosas porque toda su vida ha estado apegado a ella; es precisamente desde este vínculo desde donde parte su crítica de la realidad circundante.

Roche pertenece a ese escaso número de creadores de la primera mitad de siglo, entonces enmarcados en una España que no parecía superar la primera industrialización y cuya economía, centrada principalmente en la agricultura, todavía no había conocido el auge de las nuevas tecnologías. La España rural preindustrial de décadas pasadas se expresa en las creaciones de Fernando y sólo a través de este tipo de arte se conoce y se comprende el verdadero sentir del hombre de campo.

Si reflexionamos sobre este hecho, podría interpretarse que existe un intento por parte del artista de hacer *realismo naturalista* y que sus obras son el resultado fallido. Sería un error interpretar que este creador no sabe hacer sus esculturas o que tiene la torpeza del que no sabe mejorar una técnica porque Roche no ha pretendido esto en ningún caso y considera legítima su capacidad creativa. Tampoco el dibujo preciso y el apego a la copia naturalista podrían ser la fórmula más adecuada para representar el mundo de Roche; es cierto que, al carecer de unos conocimientos técnicos y de una observación especial, este autor nunca podría llegar a hacer un retrato en la misma línea como lo hicieran los grandes maestros de El Prado: este artista no ha intelectualizado su realidad y por tanto tampoco podría representarla desde ese sistema de relaciones. Simplemente quiere hacer y sabe qué quiere, y nunca deja de estar convencido de que ha hecho bien distanciándose del circuito del arte para evitar condicionamientos en su creación: también Fernando sabe elegir a la hora de esmaltar una figura o encalarla de blanco, hacerla en tamaño grande o pequeño, hacer una sola o varias a la vez, colocarla en el interior o en el exterior del corral, hacer al personaje erguido o sentado, con túnica o toga, con

la mano alzada o recogida... todas estas cuestiones y una infinidad de cosas más hacen muy difícil considerar la obra de Fernando como el resultado de coincidencias sin importancia.

Los modelos que utiliza para construir sus personajes son *reales* y hace referencia explícita de aquellos elementos significativos que facilitan la lectura visual del personaje. Pongamos por ejemplo la *Virgen de la Concepción* a la que Roche ha titulado como *Virgen de Navalcarnero* por hacer referencia a la patrona de su pueblo (figuras 7): la paloma, el pedestal y el repujado de plata que envuelve el trono de la Virgen son los elementos más característicos de la talla original (ver 8 y 9). El artista ha utilizado estos elementos como símbolos en su escultura, aunque con pequeñas modificaciones porque también en ella el artista proyecta el recuerdo de una infancia y el cariño a su pueblo; construye una interpretación entrañable y cercana de las experiencias vividas.



7. *Virgen de Navalcarnero* 8. *Virgen de la Concepción*³¹¹ 9. Detalle³¹²

Es interesante resaltar en este sentido la capacidad de Roche por abstraer de la realidad elementos cuya estética visual sintetizan un discurso y el conjunto de valores que lo construyen: la narratividad de sus obras está marcada por la utilización de unos símbolos. Unas veces, estos símbolos surgen de la observación del medio natural (como ocurre con el ejemplo de la Virgen de Navalcarnero) pero otras veces, el artista los crea a su antojo, valiéndose para ello de las convenciones

³¹¹ Ver web: http://www.turismo-navalcarnero.com/web/iglesia_parroquial/retablo_virgen.htm?id=&id2=

³¹² Fotografía cedida por Fermín Marcos, párroco de Nuestra Señora de La Asunción. Navalcarnero 2011

iconográficas ya heredadas y aceptadas culturalmente. Así los discursos y valores de Fernando (de los que hablaremos en posteriores apartados) se aparecen tímidamente o abiertamente a través del modelado de gestos y posturas de los personajes o con objetos y elementos que aluden a la narración y construyan el verdadero significado de su obra.

Así por ejemplo, para referirse a los pensadores y filósofos de la Antigüedad (ver figura B) Fernando utiliza la estructura arquitectónica del Acrópolis de Atenas (concretamente reproduce las escalinatas de acceso y columnas del Propileo o el frontal del Partenón) y cuando se refiere a la clase política reproduce la entrada del Congreso de los Diputados, a veces flanqueada por leones o por dragones (ver figura A).



A. *Ciudad de Lobos con piel de Cordero*



B. *Anasájora*

Al igual que con la Virgen de Navalcarnero, los personajes³¹³ son identificables gracias a sus símbolos: representa a Orfeo con su lira, a Moisés con las tablas de la ley, al rey Carlos III coronado sobre la puerta de Alcalá, a Hércules luchando con el león, a Aquiles con una brillante armadura, a Solón con los rollos, Júpiter con el rayo, a la figura del Diablo con cuernos y múltiples

³¹³ Ver figuras 6, 12, 14, 15, 16, 17, 18 y 19 en Apartado de *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, páginas de la 310 a 338.

deformaciones...etc. La figura de Cristo quizá sea la que presente con mayor variedad de formatos: ya sea como pastor (con su cayado y sus ovejas) como predicador con los dedos alzados (portando el cáliz o el pan sagrado) o como rey con suntuosos ropajes, coronado de coronas o flores y portando una piña, símbolo éste que también utiliza cuando representa a otros monarcas o personajes con autoridad (esta fruta alude al sentido de unidad, la unión de pueblos y gentes y por tanto implica poder para el que porta esa unión. Pongamos por ejemplo *El rey Minos*, o *Moisés* (ver figuras 9 y 15³¹⁴) un líder religioso que lleva la piña porque simboliza la unión del pueblo judío. En todas sus versiones, Roche representa a Cristo con barba, pelo largo y túnica; en este sentido, todos los pensadores y personajes mitológicos están representados con barba porque el artista asocia la sabiduría con la vejez.

Roche comenzó a crear estas particulares esculturas de barro hace ya treinta años y como él mismo nos indica, parece que la crisis de la alfarería y su amistad con el escultor Feliciano Hernández fueron los principales catalizadores para iniciarse en la nueva empresa: *“...porque los cacharros ya no se llevaban. Fue Feliciano y cuando me vio que hacía yo las figurillas dice “hazme una Virgen, se fue. La virgen con el niño y una paloma, y dijo: “andá, fenómeno! Está fenómeno” -dice- “¿quieres poner una exposición?” y es cuando la puse.”*³¹⁵

Quizá fuera la crisis en el sector de la alfarería el catalizador que despertó el definitivo interés de Fernando por la creación artística, pero no hay duda de que el escultor Feliciano Hernández fué el primero en otorgar reconocimiento a sus creaciones y el que le abrió las puertas al mercado del arte. Han pasado tres décadas desde que Feliciano, en un encuentro casual, le propusiera a su amigo ampliar el repertorio temático de su obra para crear, por vez primera, figuras humanas; aún recuerda la impresión que le provocó una pequeña Virgen de barro: *“por darle imaginación (...) estuve por llevarle un libro de Románico para que lo*

³¹⁴ Ver apartado de *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, p 317 y 322

³¹⁵ Entrevistas, p 342

conociera, (...) -pasadas- una semana o dos semanas, me dijo: “oye, he hecho ya una...una virgen. Y yo me quedé...obnubilado.”³¹⁶

Feliciano ya era un reconocido escultor cuando apreció en la obra de Fernando un simbolismo muy similar al de las esculturas de estilo Románico y decidió mostrar su obra a Amparo Martí Tío. La crítica de arte nos recuerda de forma muy cercana este episodio de su vida: “(...) un día me dice Feliciano “Oye mira, en mi pueblo hay un hombre muy rarito y hace unas figuritas de barro que son figuritas de // Belén, y de angelitos y de cosas, y yo creo que es importante, hace cosas curiosas, y sobre todo, él es un hombre muy interesante. Y allá que nos fuimos los dos a conocerle. Le encontré en el estudio que tú bien conoces en ese techado que tiene del taller, todo lleno de cabezas de austrias, con sus golos, encañonaos de cuello, y a mi aquello me pareció alucinante”³¹⁷. Roche empezó con esculturas de barro en tamaño pequeño y le gustaba de dedicar su tiempo a hacer con delicadeza todos los detalles de las coronas, las flores y el calado de las vestimentas; las ornamentaciones de sus esculturas más recientes sin embargo no se acercan a la precisión de sus primeros trabajos, quizá porque entonces gozaba de buena vista y no padecía la deformación reumática que hoy sufre en sus manos.

Tal y como hemos comentado en anteriores apartados³¹⁸, durante la década de los 60 y 70 muchos artistas Naïf fueron surgiendo gracias al apoyo de Amparo Martí que paulatinamente fue promoviendo nuevos talentos desde las diversas galerías en que trabajó; fueron momentos de esplendor tanto económico como artístico para Fernando. El estilo de Fernando Roche no encajaba en los estilos severos del arte castellano sino en el marco del Naïf³¹⁹, un arte que, por sus características, ha permanecido en España durante muchos años en el límite de ser casi desconocido para muchos críticos, así como poco considerado dentro de los círculos más conservadores del arte. Como el mismo Granados Valdés nos comenta en su libro, “he echado en falta la existencia de publicaciones españolas en las que se expresaran criterios y teorías sobre el arte y los artistas naïfs. Pues lo que he

³¹⁶ Entrevista a Feliciano Hernández, del 20 Abril de 2007

³¹⁷ Entrevista a Amparo Martí Tío. 2007

³¹⁸ Ver apartado 6.1 de la presente tesis

³¹⁹ Ver *Arte Naïf*, Edita Diputación Provincial, Instituto de Cultura, Jaén, 1988

*logrado obtener, con apenas breves gacetillas descriptivas de exposiciones de cuadros de pintores (...) no se informaba nada más que de los nombres y de los apellidos de los pintores, y de la cantidad de las obras*³²⁰

También Amparo Martí corrobora este hecho: *“en esos años, no es que el Naïf no existiera, (...) porque el arte Naïf ha existido siempre según mis teorías; pero no se había conocido en España, no se valoraba como de hecho no se valora ahora en su medida*³²¹

El carácter de Roche, independiente, esquivo y derrotista le convertían en un artista poco común y poco entendido por muchos. *“Cuando teníamos una exposición o había un acontecimiento (...)”-comenta Martí- decía que no, que se mareaba con la gente y como mucho, había en el pueblo un hombre que tenía un taxi y lo recogía lo traía a la galería, esperaba en la puerta, estaba un rato y decía “me voy”, y se iba en el mismo taxi*³²². El carácter fuerte de Fernando tiene su razón de ser en su arraigado sentido de compromiso con el mundo: por ello mismo se ha visto en la obligación de levantar su propia sala de exposiciones a la que llama *“el museo”*.



Espacio-Museo de Fernando Roche. Navalcarnero 2011

Fernando reverencia las instituciones culturales, tanto las universidades como los museos y ve en ellos a la autoridad especializada; el planteamiento de montar un pequeño *museo* en su casa parte de esta necesidad de construir un espacio desde el cual mostrar sus obras y ennoblecer su arte. En su persona encontramos actitudes más cercanas al artista romántico que al artista contemporáneo: Roche es un creador convencido de su genio, convencido de que su trabajo implica sacrificio y soledad de taller y de que ambos se verán recompensados sólo cuando su persona haya desaparecido.

³²⁰ Granados Valdés, A. *Ibíd.*, p 21

³²¹ Entrevista Martí, A. 2007

³²² A. Martí, *Ibíd.*

Ese carácter esquivo de Fernando está presente en otros artistas naïfs así como la marcada tendencia a idolatrar sus creaciones, algo por entero conocido en el círculo de críticos y que ya hemos comentado en el apartado sobre *Naïf* de la presente tesis. Es precisamente esta actitud o el simple hecho de vivir en zonas apartadas lo que le ha permitido crear esos mundos de ensoñación tan mágicos y genuinos. Pero las personas que se aíslan del mundo y viven apartadas de cualquier sentido de cambio, bien por miedo, bien porque no se sienten parte de ello, utilizan otras vías de conexión con el mundo exterior: las interpretaciones que hace Fernando de la realidad no son sólo el resultado de sus experiencias personales sino también de sus lecturas, tan variadas como encontradas a veces.

De entre los escritos que más le han influido se encuentran La Biblia, El Quijote y algunos libros sobre filosofía que él mismo no especifica porque no recuerda sus títulos (recuerda a filósofos de toda época histórica, desde Platón a Ortega, aunque Sócrates y Aristóteles parecen ser dos de los más representados. En este sentido, Amparo se sorprendió por *“su frescura, su inteligencia, su honradez y su primitivismo, todo al mismo tiempo. Tiene una inteligencia (...) especulativa, histórica, filosófica y me dijo que se inspiraba en el Quijote, en la Biblia, y en un libro de filosofía de Sócrates”*.³²³

Efectivamente, en Fernando los relatos bíblicos son fundamentales para “avisar” a la sociedad moderna de su vertiginoso acercamiento hacia su total deshumanización: el sentido moralizante de sus obras sigue la línea de los naïfs yugoeslavos y polacos de los que nos habla Merin³²⁴. Las obras de Fernando se configuran muchas veces como relatos de cuentos en la que la figuración se ciñe casi literalmente a la narración original: pongo como ejemplo las figuras 10 y 11.

³²³ A. Martí, *Ibíd.*

³²⁴ Ver apartado 5.2 de la presente tesis



10. Cristo

Detalle

11. Cristo de las Sepulturas

La primera de ellas es una representación de Jesucristo al que le ha añadido elementos, separados verticalmente en tres secciones y que en apariencia son meramente decorativos: en la parte superior ha colocado dos figuras humanas con los ojos vendados, en un segundo nivel un tamiz y más abajo, un camello. Esto responde concretamente a las recriminaciones que Cristo (figura nº10) hace a los fariseos y escribas, Evangelio de San Mateo, capítulo 23, v 24-25: “...*Guías ciegos, que coláis un mosquito y os tragáis un camello...*”. Lo mismo podemos decir de la figura nº 11, titulada *Cristo de las Sepulturas* y que hace referencia a lo contado por el mismo evangelista en los versículos 27-28: “*¡Ay de vosotros, escribas y fariseos, hipócritas, que os parecéis a sepulcros blanqueados, hermosos por fuera, más por dentro llenos de huesos de muertos y de toda suerte de inmundicia..!*”³²⁵

Pero sus manifestaciones artísticas no sólo se limitan a lo leído; otras veces se produce una peculiar unión entre conocimiento, experiencias vividas y sentimiento humano que unidos a una cierta imprecisión informativa dan lugar a maravillosas interpretaciones (distorsionadas en relación con el relato original). Es el caso de las figuras a las que él llama *primitivos*, pero que también representan a *Adán y Eva* y su expulsión del Paraíso: el discurso bíblico de un Dios creador se mezcla con el conocimiento científico que sitúa los orígenes del hombre prehistórico en el mono (figura 12)

³²⁵ Entrevistas, p 403



12. Los primitivos. El Creador, Adán y Eva.

“Esas tres, los tres del paraíso. Le salió un indio y una india, le salió. Otros dicen que Adán y Eva pero no, era un indio y una india (...) una lleva la presa, y el otro lleva la // la estaca para matar la // se alimentaban de eso, de la caza, se alimentaban- A una de las tres figuras le ha añadido un árbol como brazo; nos explica: es el creador. Es el manzano! (...)No! pero cogió la manzana porque tenía hambre, por eso cogieron la manzana, pero no pecaron, que tenían un hambre mortal, tenían un hambre, mortal! se empezó el mundo a poblar. No había culturas ni nada. La cultura la sacaron los griegos, la que lo sacaron. Pero// eso no había eso// primeros pobladores de // del mundo fueron los indios. En Filipinas hay una cueva que la conservan los filipinos de // la edad de piedra, los neolíticos, la edad de piedra, la conservan. Viven como los primitivos”³²⁶

Al igual que los libros, Fernando mira la televisión con el pudor de un niño y su curiosidad le lleva a ver programas de toda clase, desde películas a series; *“el faraón era el que tiene los esclavos de los israelitas, le han echao lo menos dos veces en la película, en la televisión.”* Con la fotografía ocurre lo mismo *“es que lo he hecho de la foto (...) ése me le han encargao (...) es así, es así por la foto que me enseñó.”³²⁷* Pero, a pesar de estos préstamos estéticos, el artista no deja de añadir su interpretación personal: por ejemplo, en los faraones que dice haber copiado de las películas de Hollywood, observamos que, en un caso, ha grabado unas espigas

³²⁶ Entrevista, p 385

³²⁷ Entrevistas p 379

de trigo sobre las faldas del personaje, en otro, ha incrustado pequeñas piedras. En ambos casos vemos una alusión a los episodios de las Plagas bíblicas que Dios lanzó sobre Egipto para liberar al pueblo de Israel (ver figuras nº 8³²⁸).

Con tantas fuentes de información, reinterpretaciones de la realidad y reflexiones muy variadas sobre temas muy complejos, la explicación que Fernando da a sus esculturas cuando el crítico de arte o el comprador le pregunta por ellas, se convierten, no sólo en una ayuda inestimable que facilite su lectura, sino también en el halo mágico que confiere de carácter toda su obra. Este valor añadido no reside tanto en aspectos formales de la obra como en la síntesis que el propio artista hace de su misma idiosincrasia: su todo personal, el sentido que para él tiene la vida se sintetizan en los discursos que el propio artista hace de la realidad del mundo y que ejemplifica en sus esculturas de barro: *“porque lo más divertido de Fernando, supongo que estarás de acuerdo, es cuando él cuenta sus esculturas, “Este es el Buen pastor” y te cuenta la batalla del buen pastor, “Y este es el sembrador” “Y éste es “el día y la noche”; entonces su interpretación y la justificación que da a sus esculturas las hace especiales”*³²⁹

La construcción de la imagen a partir de la observación supone una deformación del mundo. Esta peculiar transformación que hace el artista del mundo que le rodea nos lleva a una siguiente reflexión y es la que hace mención a la importancia de los medios de comunicación en la vida de Fernando; si bien es cierto que este artista desea vivir casi como un ermitaño, alejado de los favores de la nueva era de la tecnología y el desarrollo, es palpable sin embargo la importancia que concede a los medios de comunicación -sobre todo la televisión- que a lo largo de su vida se han ido sentando como referentes del conocimiento e incluso como creadores de modelos de realidad: todo lo que “aparece” en televisión es real. Es paradójico que estos medios de comunicación condicionen gran parte de sus creaciones: se convierten en su particular ventana al exterior, al mundo que le rodea pero que rechaza abiertamente. La influencia de la televisión en su obra está fuera de toda duda; son muchas las esculturas en las que el artista reproduce acciones de

³²⁸ ver apartado de *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, p 316

³²⁹ Entrevista a Amparo Martí

personajes cinematográficos o representa hechos sucedidos en la actualidad y que dice conocer a través de la información de los telediarios y los documentales.

Las entrevistas que hemos realizado son un abierto muestrario de multitud de citas y alusiones que hace Fernando a los medios y cómo éstos construyen su particular visión que tiene del mundo. Es ésta otra de las cuestiones que nos lleva a valorar la obra de Roche como un reflejo: ¿es la obra de Fernando una representación artística de la sociedad de la información?

Fernando no es un caso aislado: ciertamente muchos artistas naïf se han servido de los avances tecnológicos para ampliar su mundo de imaginación; el estudioso Oto Bihalji-Merin nos relata el caso del pintor naïf Fejes: *“los cuadros urbanos del viajero Fejes, quien jamás salió de su casa (...) con ayuda de postales viajaba a los mundos de una arquitectura entre real e irreal”*³³⁰

Por todo lo dicho, el interés de la obra de Fernando también radica en el contenido de su obra por ser reflejo de todo un modelo de vida. El artista ha actuado cuan esponja del proceso histórico y su sensibilidad y autodidactismo le han permitido percibir lo que sucedía en su entorno, trasladando en sus personales creaciones su discurso crítico. Las alusiones del artista a series de televisión, películas o simples informativos le sirven como plataforma de su crítica. Todo ello nos lleva a pensar en el fuerte contenido emocional del trabajo de Roche, donde se observa una marcada respuesta personal a la percepción de lo que significa una sociedad donde la relatividad de los valores condiciona la conducta de las personas. Y este hecho lo transmite a través de un humor negro, ácido, irónico que se percibe abiertamente en sus figuras y representaciones: la obra de Fernando tiene una enorme carga moral.

Sus esculturas son su particular caballo de batalla para enfrentarse a la sociedad: en la medida en que el relativismo moral impera, el hombre se deshumaniza y los principios morales pierden su originario valor trascendente, principios que además son los que justifican la importancia del ser humano en el mundo. Dicho de otro modo: Roche se esgrime como un Don Quijote en la incansable lucha contra los modernos molinos de la tecnología, la ciencia y los

³³⁰ Bihalji-Merin, O. *Ibíd.*, p 121

medios de comunicación. No en balde, utiliza constantemente este personaje literario para construir sus discursos críticos. Don Quijote y Sancho, juntos o por separado, son una constante en las creaciones de Roche: en el catálogo realizado para esta investigación hemos incluido cerca de doce esculturas³³¹ de Sanchos y Quijotes representando escenas cotidianas (como ejercer un oficio) o realizando hazañas moralizantes (ver figuras 10 y 11³³²)

Dentro de este arte, Fernando se configura como uno de esos originales y escasos *Naïf Puros* y se esgrime también como uno de los primeros escultores que fueron conocidos en Madrid (y probablemente de España). En palabras de Amparo Martí: *“aporta fundamentalmente que hace escultura; hay muy pocos escultores Naïf. De hecho hay ahora una mujer (...) los demás son fundamentalmente pintores. (...) pero así, primitivo, primitivo, y de Madrid? Fernando Roche”*. Pero aunque *“indudablemente sus caras y sus facciones, y sus manos y sus pies, son monstruosas, no en un sentido ofensivo, no son reales, no están proporcionadas y eso le da un encanto a los que realmente sabemos lo que es el Naïf. Porque vemos lo que es la pureza, la autenticidad, la lealtad, la limpieza, la sinceridad de Fernando”*, lo más importante para Amparo como crítica de arte es el valor de la obra más allá de lo representado: *“del Naïf me interesa el fenómeno social. Por qué hace Naïf la gente, qué surge dentro de ellos y cuál es su // personalidad o sus características para que hagan Naïf, por ejemplo, qué explicación tiene que Fernando haga Naïf? (...)”*.

³³¹ ver catálogo en CD imágenes nº 45,48,51,59,65,66,73,104,161,164 y los Quijotes de Alambre nº 2 y 3

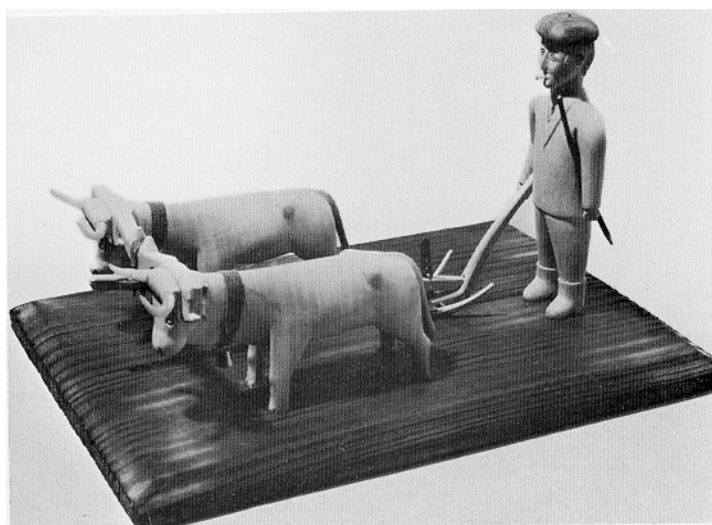
³³² Ver apartado de *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, p 318



13. *Maternitat*. Madera, Luis Rico 14. *Dida I*, Cemento. Joseph Bosch Puig, “Piculives”³³³

Poco se ha escrito sobre escultores naïf españoles. Si atendemos a la publicación de *Naïfs Españoles Contemporáneos* del 1975, encontramos los casos de Joseph Bosch Puy llamado *Piculives*, que convino su trabajo en la metalurgia con las tareas de campo, y Luis Rico, en su juventud cisquero y maderero (ver figuras 13 y 14). La trayectoria vital de estos artistas parece responder al de aquellos naïfs apegados a las labores de campo, los oficios o los trabajos de industria, cuestión que explica también la estética de sus piezas y el material utilizado para hacerlas. A primera impresión, otras creaciones naïf como las de Carlos Ruiz de Luna o Agustín Fernández parecen estar más cercanas a un naturalismo estético, aunque sin abandonar el candor maravilloso de la síntesis formal del naïf: aún con las proporciones un poco distorsionadas, los detalles están presentes con un preciosismo meticuloso (ver figura 15) y su tratamiento parece responder a un perfil de escultor más apegado al conocimiento analítico y técnico.

³³³ Ver láminas 251 y 236 en *Naïf Españoles Contemporáneos*, Vallejo-Nágera, Ibíd



15. Pareja de Bueyes Arando, 1960
Madera tallada con navaja y gubia. Agustín Fernández³³⁴

La necesidad de canalizar a través del arte lo que emocionalmente nos sucede dentro, hace que el impulso de crear sea más fuerte que ninguna otra cosa, como comenta Amparo, Fernando *“tiene la valentía de hacer, arriesgándose sin saber, escultura; que sabe interpretar lo que quiere decir, que lo hace bien, que- repito- no tiene pudor de hacerlo mal y que con esos medios tan rudimentarios, tan elementales, esa... conocimiento técnico consigue comunicarte su vida, su espíritu. Y tú te das cuenta de que ahí hay alma; me sorprendió de Fernando su vida (...) él no tiene experiencias en la vida, él vive de una manera muy cerrada y muy elemental”*³³⁵.

³³⁴ Ver lámina 92 en *Naïfs Españoles Contemporáneos*, Vallejo-Nájera, Ibíd.

³³⁵ Entrevista A. Martí, 2007

PARTE III. MARCO INTERPRETATIVO DE LA OBRA DE FERNANDO ROCHE

Introducción:

En este capítulo haremos una primera aproximación para el análisis y comprensión de la obra de este artista. Para ello hemos considerado oportuno realizar un acercamiento hacia aquellas metodologías de análisis del discurso realizadas por estudiosos de la lengua y que, en cierta medida, nos permiten comprender la riqueza de figuras y conceptos que constituyen el universo de Fernando Roche y que modelan el carácter de su obra. Si, como hemos visto, la narratividad y la utilización de símbolos al servicio de dicha narratividad parecen ser característicos del naïf, las sentencias que Fernando Roche utiliza para explicar el significado de sus creaciones nos invitan a buscar una fórmula que desentrañe los discursos de los que se sirve el artista para explicar su realidad y que están presentes en su creación.

Esperamos que esta aproximación pueda abrir nuevas puertas hacia una investigación en profundidad sobre este artista y sus creaciones.

8 CAPÍTULO VI. Metodología para el análisis. Un primer acercamiento para la comprensión de la obra de Roche

8.1 Antecedentes teóricos

Muchos han sido los modelos propuestos para el análisis de la comunicación de la obra de arte. Si es cierto que el acto de comunicar ha sido objeto de numerosos estudios en las últimas décadas también es cierto que este interés sobre el campo de la comunicación se debe en gran medida al brusco desarrollo tecnológico y científico que nuestra sociedad ha experimentado en estos últimos años y sigue experimentando en la actualidad y que, como hemos señalado en apartados anteriores, se remonta a los comienzos del pasado siglo. Nuevas tecnologías que nos han hecho entender el concepto de la comunicación artística desde una nueva interpretación de los parámetros de espacio (presencia- existencia) y tiempo (presente-pasado-futuro) que condicionan la naturaleza de la comunicación y que han modificado profundamente, no sólo nuestras formas más primarias de comunicarnos entre seres humanos y por ende, los hábitos cotidianos de los individuos y de la sociedad en general, -ya comúnmente llamada sociedad de la información o del conocimiento- sino todo un modo de comprender las producciones culturales humanas³³⁶. Por extraño que resulte, frente a este hecho surgen las naturales limitaciones del hombre para comunicarse con sus semejantes, así como otras contrariedades y posibilidades derivadas de la naturaleza de los mismos medios tecnológicos, las complejas estructuras de los contextos que nos rodean, etc... Aspectos todos ellos que construyen el nuevo escenario en que se desenvuelve el discurso social.

Comienzo por tanto este apartado con una breve aproximación al campo de estudio de la comunicación desde los orígenes de la *Teoría de la Comunicación* y desde su principal paradigma de estudio (por “paradigma” me refiero a las

³³⁶ Como cito en el capítulo I, este fue uno de los motivos fundamentales que produjo en su momento el cambio en la forma de entender el propio arte

principales estructuras o “esquemas” aceptadas por la comunidad científica³³⁷) que han perfilado formas de trabajar y entender la comunicación verbal.

En el ámbito del estudio general de la comunicación, dos son los paradigmas que se han ido definiendo durante los últimos setenta años y que han recibido el apodo genérico de paradigma subjetual y paradigma crítico de la comunicación, y que, además, tienen su razón de ser en tradiciones científicas muy distintas: Estados Unidos y Europa respectivamente.

Desde sus orígenes, el paradigma subjetual se define desde el entorno de la lingüística y las características que lo distinguen son la linealidad del lenguaje (el acto del habla se produce del emisor hacia el receptor y la conducta humana está fundamentada en un acto causa-efecto), el enfoque finalista del lenguaje (la comunicación se orienta en una dirección determinada para obtener objetivos específicos) y por último su cuantificación (posibilidad de obtener empíricamente los efectos producidos por la comunicación).

Pero estos postulados, tan alejados en sus orígenes del análisis de los aspectos psicológicos y sociológicos del individuo sufren una modificación con el desarrollo de las tecnologías. Shannon en 1946, influido por el profeta de la Cibernética, R. Wiener (introdujo el concepto de retroacción: la información sobre la acción permite al sistema corregirse; nace la retroalimentación: el receptor devuelve y corrige la información del emisor) formula las bases para una teoría matemática de la comunicación a partir de estudios sobre codificación y telégrafos (es una teoría informativa: el papel de la comunicación se reduce a transmitir contenidos, aportando un nuevo concepto, la información). El modelo de Shannon³³⁸ fue adoptado por un lingüista, Jakobson, para mostrar el modelo de comunicación verbal usado hasta hoy.

Sin embargo, este modelo a través del cual se han explicado los procesos comunicativos hasta prácticamente los años ochenta ha ido sufriendo importantes

³³⁷ De acuerdo a la noción introducida por Thomas S. Kuhn en su obra *La estructuras de las revoluciones científicas*, F.C.E., México 1978.

³³⁸ Shannon, C. E & Weaver, V. *Teoría Matemática de la Comunicación*, Fragua, Madrid, 1972 y Jakobson & Halle *Fundamentos del Lenguaje*, Ayuso, Madrid 1974(I, II)

cambios que afectan no sólo a la forma de entender la comunicación, sino específicamente a todo un modo de explicar los propios medios y las herramientas tecnológicas usadas como auténticas *prácticas sociales*. Este hecho que se expresa a través de la televisión, el uso de los móviles, internet, etc., conduce a que el modelo direccional de Shannon queda absolutamente superado³³⁹ por otras formas de representación donde se introduce el protagonismo del individuo y todos los procesos de interactividad asociados a las nuevas tecnologías y a toda una nueva forma de comprender los medios de comunicación³⁴⁰.

Volviendo a los objetivos de nuestra investigación, debemos tener en cuenta la influencia decisiva de los nuevos escenarios audiovisuales y mediáticos en los que se enmarcan muchas investigaciones sobre el discurso, y que son muy distintos hoy día de lo que lo eran años atrás. Los procesos de comunicación se producen dentro de un enclave social más complejo y estrechamente relacionado con la existencia de los medios de comunicación.

La lingüística, por su parte, se dedica al estudio de la estructura idiomática y por ello se configura para los estudiosos del texto escrito como el punto de partida del análisis del discurso. La naturaleza del lenguaje sin embargo entiende dos realidades, la escrita y la hablada o si se quiere, -de acuerdo a la dicotomía que en su día introdujo Ferdinand de Saussure³⁴¹-, la lengua y el habla. En este sentido, los lingüistas se centran en el estudio no sólo de la forma –entendida como un complejo sistema reglado de signos- sino también de las relaciones entre los contenidos y la producción-recepción de los mensajes. Desde los orígenes, el estudio de la forma ha condicionado el planteamiento base desde el cual han partido los estudios realizados sobre la naturaleza del relato. La naturaleza del lenguaje escrito queda atada a ciertas estructuras elementales que la fundamentan y que subyacen al margen de cualquier consideración secundaria de carácter formal. La mayoría de estudios realizados sobre el relato, entendidos desde este planteamiento, fueron

³³⁹ Remito a la bibliografía general donde se citan autores en cuyos trabajos se expresa este mismo hecho.

³⁴⁰ Fernando Roche, pese a su tradición como artesano alejado de toda investigación, ha sabido expresar como pocos la influencia de los medios en toda su producción artística.

³⁴¹ Ver Saussure, F. De, *Curso de Lingüística General*, Ed. Losada, Buenos Aires 1968.

consolidados de modo más regular e institucionalizado a partir de los investigadores del movimiento estructuralista de los años sesenta y setenta del siglo XX.

A mediados del siglo XIX se publican los primeros estudios sobre el cuento, constituyéndose como los orígenes de lo que muy posteriormente los investigadores acabaron por incluir en los estudios generales sobre el discurso. Los hermanos Grimm defienden la teoría de que los cuentos europeos tienen su origen en los mitos de los ancestrales pueblos indoeuropeos que se extendieron por el continente, mitos transmitidos oralmente pero que habían acabado transformándose en las narraciones para niños³⁴² que conocemos como cuentos. Se construyen las bases de una de las escuelas de estudio, la escuela mítica, que defiende la teoría de que los cuentos son mitos destruidos o deformados, frente a otra de las teorías también extendidas de que los cuentos provienen de las culturas orientales, teoría liderada por la escuela indianista.

Al hilo de estas cuestiones, los estudios realizados por Vladimir Propp y el formalismo ruso, a principios del siglo XX, dan un impulso decisivo a los teóricos de este campo. Hasta ese momento numerosos trabajos centrados en cuestiones como los *temas*, el *motivo* o los *tipos*, no acaban de resolver la problemática suscitada sobre la existencia de una estructura lingüística elemental, a partir de la cual pueda imponerse una lógica clasificación de los cuentos maravillosos. En este sentido, Propp se refiere a los trabajos de Speranski y Wundt³⁴³ como escasos y poco aclaratorios. Veselovski ya se había referido al motivo, entendiendo como motivo aquellas sentencias o unidades indivisibles que cumplen una función primordial en el relato. Pongamos un ejemplo: “el dragón rapta a la hija del rey”. Circunstancia que Propp señala como errónea, porque considera que los motivos deben ser descomponibles ya que su estructura no es simple y en este sentido, la posibilidad de combinatoria es infinita como infinitos los resultados³⁴⁴. A este respecto, Volkov señala que los cuentos se descomponen en motivos cada uno de los cuales se corresponde a una cifra o letra, hecho que nos lleva a considerar que aquellos relatos cuyas cifras o letras se repitan son similares en temática y forma, algo que

³⁴² Thompson, S. *El Cuento Folklórico*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972

³⁴³ Propp, V. *Morfología del Cuento*, Ed., Fundamentos 1964, pp. 17-23

³⁴⁴ Propp, *Ibíd.*, p 25

según Propp no aclara nada sobre su misma estructura y que genera confusión para una posterior clasificación del relato por temáticas.

Propp realiza un exhaustivo estudio de la morfología del cuento partiendo de la observación de que en los cuentos se repiten las actuaciones o acciones de determinados personajes frente a otras de naturaleza variable que por su nivel de importancia respecto a la trama, permanecen en un estrato secundario. Analiza las partes constitutivas del cuento y realiza una posterior comparativa, llegando a la conclusión de que existen una serie de valores constantes frente a otros variables, señalando, -estas son sus palabras-, que lo que no cambia son las acciones y las funciones de los personajes³⁴⁵, hecho que le lleva a considerar que las funciones son las partes fundamentales y constitutivas del cuento; la función debe ser designada por el sustantivo de la acción la cual debe poder ser analizada al margen del personaje ejecutante y debe quedar definida dentro del discurso del relato.

La función es *“la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”*³⁴⁶. Las funciones en el cuento son de carácter limitado siendo la sucesión de funciones siempre idéntica, -exceptuando los cuentos de folklore, aquellos creados artificialmente-, en la que, además, ni se excluyen unas a otras ni se contradicen. Propp llega a la conclusión de que sólo se pueden aislar treinta y una funciones y que éstas están relacionadas entre sí por sucesión (cada función relacionada con la precedente), pudiéndose agrupar en algunos casos, en parejas o en grupos más amplios.

Sin embargo en opinión de otros autores, la forma adquiere una importancia frente al contenido del relato que se convierte en algo de escaso interés y que en ningún caso se fundamenta como materia de estudio para explicar la estructura de los cuentos. En este sentido el antropólogo francés Levi-Strauss, uno de los más destacados estudiosos inscritos dentro del citado estructuralismo³⁴⁷ tacha de “vacilante” la teoría de Propp por no dar la debida importancia al concepto del

³⁴⁵ Propp, Ibíd, p 33

³⁴⁶ Propp, V. Ibíd., p 35

³⁴⁷ El *modelo estructural* se extendió transversalmente a todas las disciplinas de estudio; defiende la idea según la cual todo sistema parte de una estructura primera que lo conforma. Ver Diccionario de Filosofía, Ferrater Mora, J. Alianza Editorial, Madrid 1979

contexto, algo que “pone de manifiesto otra debilidad de las posiciones” de los formalistas “que separan la forma del contenido y los definen como caracteres antitéticos” de este modo “la forma (...) se ve condenada a permanecer a un nivel de abstracción tal que acaba por no significar nada” y concluye “el formalismo destruye su objeto.”³⁴⁸

Levi-Strauss contempla que las funciones no se suceden cronológicamente y dentro de un esquema cerrado de comportamiento -como señala Propp- sino que debe ser la estructura interna la que quede definida a partir de un conjunto de transformaciones de un grupo de elementos con posibilidad de combinación entre sí.

Levi- Strauss descarta abiertamente la existencia de 31 funciones en la morfología de los cuentos. Con estas reflexiones Levi-Strauss da el salto a la observación del discurso e introduce las posteriores investigaciones sobre el análisis del lenguaje. En definitiva, en Levi-Strauss prevalece la lengua sobre el habla, el significante sobre el significado, el contexto y el discurso como el determinante de la forma externa del habla y, en nuestro caso –trasladado al tema que nos ocupa- del propio sentido de la producción artística.

El método propuesto por el formalista ruso no acaba de impregnarse de un carácter universal ya que no construye un modelo de análisis lingüístico adaptado a cualquier narración sino sólo a los *cuentos maravillosos*. Años después, concretamente en 1964, C. Bremond³⁴⁹, en la misma línea de su colega francés, señala la importancia de los contenidos del relato. Sostiene que la propia naturaleza del relato es lo suficientemente rica como para actuar libremente sin estar atada al concepto de sucesión de funciones al que apuntaba Propp: la estructura de los relatos es autónoma y tiene su sentido a partir de las necesidades de la misma historia, o lo que es lo mismo, el cuento tiene “significantes” propios que son el conjunto de acontecimientos y situaciones que se producen y que responden a las necesidades de la propia narración. La clave radica en la función que tal o cual acontecimiento desempeña en el conjunto, en un todo del relato; Bremond considera

³⁴⁸ Levi-Strauss, C. *La estructura y la forma, Reflexiones sobre la obra de Vladimir Propp*, en *Polémica Claude Levi-Strauss Vladimir Propp*, Fundamentos, Caracas, 1972

³⁴⁹ Ver, por ejemplo, Bremond, C. *El mensaje narrativo*, en *La semiología*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1974, p 74 y ss.

que Propp no repara en estas consideraciones -ya que la propia naturaleza del método no las permite- y se plantea si la relación de reciprocidad existente entre las funciones es libre de cualquier condición; las funciones no se suceden linealmente en la historia sino que conforman un entramado de secuencias superpuestas las cuales pueden ser consideradas como funciones sólo si se da la existencia de funciones contrarias. De este modo Bremond introduce una nueva forma de entender las relaciones entre funciones: son enlaces que actúan como “hilo narrativo”.

<i>1. Propp transcribe:</i>
A...B...C...D...E...F...G...H...I...J...K...L.....

Cuadro 3.1

<i>2. Bremond transcribe:</i>
A...B.....G.....K.....
...C.....F.....I...J.....
.....D...E.....H.....L.....

Cuadro 3.2

<i>2. Barthes transcribe :</i>
A***B.....(G).....(K).....
...C.....(F).....(I)*****J*****
...****D*** (E)***** (H).... *****L*****

Cuadro 3.3

Fuente: J. Benavides³⁵⁰

Los autores posteriores se han visto influidos por estas cuestiones; tal es el caso de Roland Barthes, que, aunque no desecha la importancia de las funciones como elementos de estructura del relato éstas se reducen al concepto de “unidad mínima narrativa” siendo las relaciones entre estas mismas las que condicionan y construyen el verdadero cuerpo de la narración. Además de funciones explícitas, existen también buena parte de funciones que, sin aparecer directamente en la trama, surgen a partir del contexto generado por las relaciones entre ellas (ver cuadros 3.1 a 3.3)

³⁵⁰ Benavides, J. *Lenguaje Publicitario*, Ed. Síntesis, Madrid, 1997

En cualquier caso, el relato sigue estando condicionado por una secuencia de funciones cuyas relaciones modelan el cuerpo de la narración. Este concepto podría considerarse a grandes rasgos como una explícita descripción del discurso.

8.2 Metodología

En este nuevo enclave, el discurso juega una función socializadora y explicativa del modo en que las personas nos ubicamos en la realidad de la vida cotidiana; los modelos de análisis del discurso deben adecuarse a las nuevas normas de juego, expresando un nuevo modelo que sea representativo de la convergencia que se produce entre el emisor y el receptor frente a los modelos clásicos que entendían este proceso de forma unidireccional. Y en este aspecto los medios de comunicación han sido un buen ejemplo de esto que decimos al haberse *situado como formas de comunicación masiva que explican y a la vez construyen las conductas sociales y los modelos de interpretación de la realidad moderna*. La noción de discurso debe pues entenderse desde un modelo de análisis que sea al tiempo representativo de los procesos de comunicación social y mediática. Así como los medios han construido un lenguaje público muy homogéneo dirigidos a una amplia sociedad que ha acabado utilizando dicho lenguaje para interpretar la realidad social cotidiana; en este contexto, la obra de arte se convierte a su vez en una campana de resonancia de lo que sucede en la vida. La obra de Roche no es una excepción; muy al contrario, es un magnífico *retorno interactivo* de una forma de comprender el mundo y la vida más inmediata al individuo. Como afirmamos a continuación Roche expresa un *conocimiento* de lo que es el mundo y lo construye a través de un conjunto de sentidos que proyecta en sus figuras y representaciones.

En los procesos de comunicación masiva los protagonistas no son el emisor y el receptor -que pierden importancia, incluso desaparecen-, sino un grupo social que interactúa entre sí en un escenario comunicativo -el escenario mediático-, cuyo significado no se mide por los contenidos explícitos del mensaje sino por su sentido, construido a partir de una red de conceptos que perfilan los propios escenarios en que se desarrolla la comunicación. El individuo es capaz de entender ese complejo

entramado de conceptos determinados por la naturaleza del escenario en que tiene lugar la comunicación, y sabe el papel social que debe jugar dentro de un determinado colectivo social. Juan Benavides define esta cuestión como *competencia mediática*³⁵¹, competencia en tanto y cuanto la persona es capaz de entender las normas de organización social adscritas a un escenario comunicativo concreto, asumiendo como propios los valores desde los cuales se interpreta una realidad concreta.

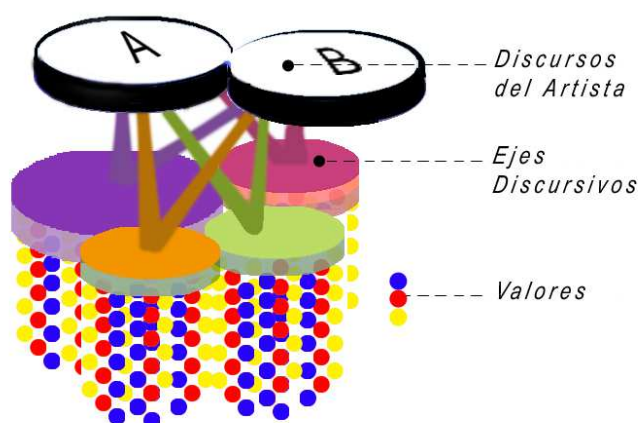
La noción de conocimiento está limitada a la complejidad del propio sistema de referencias que se establece en la sociedad y que se traduce en los escenarios comunicativos; la naturaleza de nuestra sociedad es policontextual y en ella los microsistemas condicionan la naturaleza de los conceptos y el sentido que los discursos tienen en el medio.

Por todo lo dicho el modelo que hemos utilizado para el análisis del discurso de Fernando Roche se adapta al desarrollado en los diversos trabajos de análisis de discurso que hemos consultado³⁵², modelos creados por autores muy posteriores a los citados en el apartado anterior pero herederos de aquellos. De acuerdo a estos trabajos se destacan dos principales niveles en el estudio del *discurso* (ver Cuadro 3.4): En primer lugar, los ejes discursivos y en segundo lugar los valores; el eje discursivo viene a ser el eje *explicativo* sobre el que giran las perspectivas adoptadas sobre un determinado problema y se puede decir que el emisor utiliza esta *herramienta narrativa* para argumentar su postura o explicar una historia. Los *valores* son aquellos conceptos que dan verdaderamente sentido al discurso, son unidades de significado que fundamentan la narración y, por ende, al eje discursivo. Ambos niveles son los que permiten al analista definir el discurso o discursos que el emisor o narrador expresa en sus opiniones o, como es el caso que nos ocupa, en su producción artística. En palabras de Levi-Strauss, ambos niveles serían los

³⁵¹ Benavides, J. *Nuevas Propuestas para el Análisis del Lenguaje de los Medios*, en *Questiones Publicitarias*, n° 10, Ed. MAECEI, Sevilla, 2005

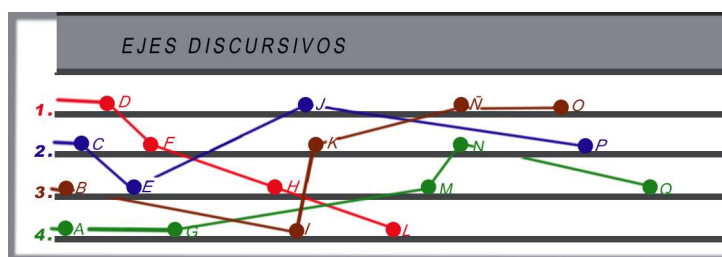
³⁵² Benavides, J. *Nuevas Propuestas para el Análisis del Lenguaje de los Medios*, *Ibíd.*, y Alameda García, D. *Una Nueva Realidad Publicitaria. La Generación de Valores Corporativos en Publicidad*, Ediciones Del Laberinto, Madrid 2006

constitutivos de la estructura interna de significantes que determinan el sistema de relaciones (discursos) del habla.



Cuadro 3.4

La estructura del eje discursivo queda determinada por esos valores o conceptos transversales que permanecen “ocultos” o latentes pero que fundamentan el cuerpo del discurso: los valores son los *cimientos* del discurso. Estos valores, en la medida en que permanecen *detrás del telón*, se manifiestan puntualmente e interrelacionadamente de tal manera que no tienen un nivel de correspondencia lineal con respecto a los ejes discursivos. Tampoco el emisor utiliza los ejes discursivos -ver siguiente cuadro- de forma ordenada porque la misma realidad está interrelacionada:



Cuadro 3.5

De acuerdo a este planteamiento, tras las entrevistas realizadas a Fernando Roche observamos un conjunto de valores determinados por una serie de ejes discursivos y se manifiestan a través de todo un conjunto de frases, ejemplos y reiteraciones.

8.3 El trabajo de campo: la muestra de investigación

La muestra que hemos utilizado ha sido la entrevista abierta, grabada directamente y luego transcrita de modo literal, con el fin de obtener un material, que aunque es confidencial a todos los efectos, sirve para el análisis de los discursos que Roche construye sobre su vida. Porque, en efecto, la persona a la hora de narrar su propia vida lo que hace es constriuir su historia a partir de determinados referentes que son, asimismo, conceptualizados como una serie de *nociones explicativas* de todo el conjunto; en el fondo, son las que otorgan el *sentido* del discurso. Esta técnica, ya indicada líneas arriba, permite determinar cuales son las piedras angulares de la vida de Roche que, a su vez, son proyectadas en su obra.

Las entrevistas tuvieron lugar en la casa de Fernando Roche, en la localidad de Navalcarnero y fueron recogidas por un grabador de cassette para posteriormente proceder a transcribir el contenido de las cintas grabadas. Fueron un total de 5 las entrevistas realizadas al artista y tuvieron una duración media de algo más de 40 minutos. Las trascripciones han intentado ser un reflejo lo más fiel posible de todos los pormenores del lenguaje coloquial que han surgido en las conversaciones mantenidas con el artista en su taller, sin omitir de este modo ningún dato que no guarde relación directa con la investigación que nos ocupa y traduciendo al lenguaje escrito tanto las pausas, silencios y dudas de los interlocutores como cualquier otro modo de expresión verbal y de sonido ambiente.

No obstante, ha sido necesario completar y contrastar determinados datos a partir de otras entrevistas mantenidas con aquellas personas más cercanas al entorno de Roche que nos pudieran proporcionar más información sobre aspectos relacionados con su trayectoria profesional y artística. Es el caso de Amparo Martí, una especialista de arte naïf que ha trabajado más de cuarenta años al pie de algunas de las galerías más prestigiosas de Madrid, lo que nos permite entender desde una perspectiva más profesional y crítica la obra de Fernando además de situar cronológicamente ciertos hechos ya comentados por el artista. Las opiniones del reconocido escultor Feliciano Hernández así como las de los hermanos de Fernando –especialmente de Pablo- también nos han proporcionado información valiosa a este respecto.

El material fotográfico realizado ilustra no sólo la obra del artista sino también el entorno de Fernando (su vivienda con el corral y el taller). Han sido necesarias varias sesiones para fotografiar las esculturas guardadas por el artista tanto en su taller como en la sala de exposiciones montada por él mismo en el corral de su casa. En sesiones posteriores y puntuales, ha sido posible ampliar el grueso del catálogo con piezas de colecciones particulares.

9 Capítulo VII. Análisis de las Entrevistas. Los discursos de Fernando

Empezaremos este apartado hablando de esas *unidades de significado* llamadas *valores* para comprender el fundamento de los discursos del artista.

9.1 Los valores

Estos valores determinarán sin lugar a dudas los principales discursos de Roche y son principalmente tres:

-**El Tiempo**, principalmente entendido como la capacidad de acordarse de un pasado, o mejor dicho, Fernando hace presente el pasado. En este sentido, el valor de la memoria viene a fundamentar y explicar los cuatro escenarios anteriormente expresados en la vida de Roche desde distintas perspectivas.

En el caso de la familia y el hogar, el valor del tiempo adquiere un sentido de recuerdo:

“ahora ya queda poco...lo que queda es lo de la abuela, que lo vamos a limpiar y demás, para tener un poco de recuerdo.” Algo parecido ocurre con el oficio; a lo largo del tiempo han ido cambiando los hábitos de vida, las costumbres de su pueblo y, consciente de esta realidad, quiere construir un recuerdo: *“...y ahora con el tiempo y todo, está todo eso (...) lo quiero yo hacer para...para los cacharros, museo de cacharros (...) para el recuerdo”*³⁵³

No ocurre lo mismo cuando Fernando nos habla del hombre; el tiempo no ha cambiado la naturaleza destructiva del ser humano, por el contrario el tiempo representa el progreso y el desarrollo tecnológico elementos que han transformado la actitud del hombre convirtiéndole en destructor del medio natural. La identidad de Fernando Roche está intrínsecamente relacionada con hechos del pasado y en este sentido, la evolución de la industria, la aparición de nuevas tecnologías y la adoración del hombre moderno por explicar la realidad cotidiana a través del

³⁵³ Entrevistas p 338

empirismo de las ciencias exactas son para Fernando los causantes directos de la destrucción de su particular mundo interior: *“...en aquella época no había supermercados, ni inventores, ni nada, ahora hay inventores hasta por debajo de la zapatilla hay inventores...”*³⁵⁴

La progresiva desvinculación del hombre con la naturaleza, el desconocimiento de la riqueza de los recursos naturales, el desprecio hacia la materia prima que en otro tiempo era valiosa convierte al ser humano en una máquina de destrucción:

“...era una época que no había más que...la, la era del barro (...) no lo siguen ahora porque las tecnologías lo han devorado todo” (...) eso era un huerto. Ahora van a hacer chalés (...) todo ahora lo devoran, bueno!...uh! (...) ahora todo aquello es

*una ciudad!*³⁵⁵ El sufrimiento del hombre moderno parte de las limitaciones que él mismo se ha impuesto; sus esculturas hacen alusión a esta visión catastrofista (ver figura 16): *“Oh! Esclavitud, siglo // de Hierro” (...) Se encuentran con la autopista y dice “alto! Sancho!” -dice- “ que hemos topado con la Edad del Hierro!”*³⁵⁶



16. *La Edad de Hierro*

Esta visión pesimista que Fernando tiene del mundo está marcada por el sufrimiento que vivió en la guerra civil, un hecho que revive en el presente por la información, a través de los medios, de la existencia de otros conflictos bélicos. Buen ejemplo de ello es la alusión que hace el artista sobre los escritos de Trotsky, un pensador al que representa sentado, meditando, con hacha y pala bajo sus rodillas y un mosquetón en la mano (ver figura 17):

³⁵⁴ Entrevistas p 384

³⁵⁵ Entrevistas p 339 y 345-346

³⁵⁶ Entrevistas pp 368

“...es un filósofo ruso (...) dice: “llegarán tiempos que las armas se conviertan en picos, palas y hazadones. Para ese tiempo la humanidad habrá avanzado más”. Ante estas palabras Fernando añade lo siguiente: “ahora ésta...pero siguen las armas igual (...) vas a Madrid? Y a todos los ves con pistolas. Por eso lo dice, que será muy difícil que llegue ese tiempo”³⁵⁷.

En este sentido, el pasado se confunde con el presente; el ser humano ha sido incapaz de mejorar con el tiempo, es más, el paso de los años confirma el progresivo deterioro del hombre. La obra de Fernando podría calificarse como de existencialista; la vida se convierte en un camino lento y tortuoso para el hombre que se dirige hacia su inevitable fin que es la muerte. El camino recorrido se traduce en tiempo pasado, en memoria cuyo valor no sólo alude al concepto de movimiento y cambio sino también a la fugacidad de la vida (ver figura 18).



17. Trotsky



18. *El Volar del Tiempo*

Por otra parte, el tiempo también juega un papel importante en la construcción espiritual del hombre. Fernando quiere permanecer aislado de la sociedad que le rodea porque es una sociedad que ha perdido los valores morales que hacen al individuo libre de vivir en paz y armonía.

El tiempo ha conducido al hombre al olvido, peligroso estado éste en que el hombre empieza a desprenderse de los valores que fundamentaban la vida de antes, ésa vida que Fernando vivió cuando era niño, esa vida que hacía al hombre consciente de su condición humana; (ver figura 13³⁵⁸)

³⁵⁷ Entrevistas p 371

³⁵⁸ Ver apartado de *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, p 320

“el diablo Belial, que da dos mujeres a un hombre y dos hombres a una mujer. Estás? O sea, está casada y está con el querido, y está casado y está con la querida. El diablo pone también su carta en el amor. Ésa es la edad actual, es ahora, la edad moderna está así.”³⁵⁹

-El trabajo, es el valor de reconocimiento que Roche concede a su trabajo y más concretamente a la alfarería; no es arte sino una habilidad aprendida, una destreza y un *saber hacer*:

“... yo...a mi no me han enseñao, yo de lo que he visto, de lo que hacían aquí”, conocimiento que se adquiere con el paso de los años y a través de la herencia *“esto ya viene de descendencia de la familia”³⁶⁰.*

Fernando entiende la alfarería como *actitud vital*, una actitud que construye el espíritu del hombre más allá de la construcción de un cacharro; el espíritu del hombre se curte con el trabajo bien hecho, para lo que es necesario el tesón, la constancia y el esfuerzo, entendido en la mayoría de las veces como trabajo físico:

“...había trabajado tanto! (...) sí, seis real me pagaban era la época de la esclavitud, de la miseria, ya lo dicen los de mi generación, mi generación dice a ver lo que nos ha tocao, la esclavitud, digo, ya ves. Ahora? jauja! tu no has conocido aquella época, se habían espabilao pero bien! (...)Era una época de mucho trajín.”³⁶¹

La disciplina templea la sabiduría del buen artesano que debe atender cuidadosamente los pasos del proceso de producción:

“Tenía un molino de piedra y tenían que moler...el baño, porque lo traían en piedras (...) el baño, el que echan a pucheros ese baño que tienen los pucheros pues lo vendían en piedras azules (...) lo calentaban en el agua, le daban la espesura correspondiente y bañaban los cacharros (...) sacaban un horno? No daban a vasto no tenían, va! pa una carreta o dos cargaban, los demás tenían que estar esperando a que cociera el otro horno y era así, (...) Muchos se adelantaban a cargarlas antes de tiempo para tenerlo”³⁶².

³⁵⁹ Entrevistas p 370

³⁶⁰ Ver Entrevistas p 331-333 y ss

³⁶¹ Ver Entrevistas p 348

³⁶² Ver Entrevistas p 348

La relación entre la obra final y el creador es muy estrecha y ambos quedan unidos por vínculos muy fuertes. El alfarero es lo que en suma es el cacharro y sus capacidades y virtudes se traducen en la elaboración artesanal de sus ollas y pucheros. Por eso el alfarero se refiere a sus cacharros con delicadeza: *“...era muy trabajadora la abuela. Se ponía con un...con un delantal, a remimar pucheros.”*³⁶³

Por otra parte, sin conocimiento, el ser humano se embrutece y hace de una capacidad como la fortaleza un atributo sin ningún sentido; el “saber hacer” del artesano se adquiere con la observación y el conocimiento que se sienta con el paso del tiempo. En este sentido, la lectura es la fuente de conocimiento que moldea al artista y al hombre. En la infancia de Fernando no hubo tiempo para el placer de la lectura: *“No sabía casi leer ni escribir, a ver! porque estaba siempre aquí de faena”*. Por ello, Fernando concede especial relevancia a este aspecto; ha reconducido su inquietud por aprender *“pues anda que no he comprado libros yo para leer! Porque me ha gustado leer un rato, por enterarme de lo que es el mundo, ya ves!”*³⁶⁴

Roche se enorgullece de haber leído porque le ha conducido por el camino del verdadero artista: *“...sabes tú lo que le // hizo Jesucristo a el profeta Jeremías? dice “oye! ves a Jerusalén y di que se preparen que voy a predicar” y va y le dice “maestro, allí no hay quien vaya. Me van a recibir con flechas y con lanzas! Dice “bueno! Pues si no quieres pues // ves a casa del alfarero, a ver lo que hace”, coge el () va a casa del alfarero, y estaba haciendo cacharros y fue y se le rompió uno, cogió la masa y volvió y hizo otro, cogió la // y le dice “qué! qué le habrás visto?”, dice “pues he visto que ha hecho un cacharro y se le ha roto pero ha cogido la masa y ha vuelto a hacer otro” dice, “pues así yo puedo cambiar al hombre!”*³⁶⁵.

El artista debe poseer no sólo la sabiduría del creador sino también los valores que conducen su espíritu hacia cotas más altas; sin valores, el hombre no puede crear nada. En este sentido recuerda en gran medida a las virtudes de Platón o de Cicerón, posteriormente trasladadas al cristianismo por San Ambrosio; el buen

³⁶³ Entrevistas, p 347

³⁶⁴ Entrevistas, p 355

³⁶⁵ Entrevistas p 354-355

artesano nace de la fortaleza física y espiritual, la templanza, el saber y la justicia, algo que hace extensible al ser humano.

-La imperfección del hombre; Roche tiene una visión muy pesimista del hombre, probablemente derivada de su recuerdo de la guerra civil y del propio comportamiento por él observado a lo largo de su vida. El escepticismo con el que Fernando expone las virtudes del ser humano descubre en el artista esa faceta de pensador moderno que la mayor de las veces permanece oculta bajo su semblante de sencillo artesano.

Para Fernando el sufrimiento está intrínsecamente vinculado a la existencia del hombre, que es un ser imperfecto y lleno de deficiencias y limitaciones; el mal surge de estas realidades que le condicionan y le hacen ser un aniquilador de sí mismo y de todo lo circundante. El mal no se retroalimenta ni se construye aislado del hombre sino que forma parte de la naturaleza humana, es producto de aquel. El hombre se convierte así en el destructor de todos los valores enriquecedores del espíritu y por ende, provoca la desaparición de todas aquellas cosas que entendemos como buenas y necesarias. Con este planteamiento de *<el hombre contra el hombre>* Fernando explica su particular Apocalipsis (ver figura 20³⁶⁶), un hecho que expone como inevitable y que se perfila como algo devastador para todas las cosas creadas por el hombre: *“es el jinete del Apocalipsis (...) sí, lleva la trompeta, pues como no se espabilen van camino de eso! como no se espabilen van camino del Apocalipsis”*. La sociedad actual está perdida porque no ha sabido valorar los conocimientos de las generaciones anteriores y porque ha destruido los valores éticos que antes imperaban como referentes de convivencia social. El Apocalipsis se convierte así también en una realidad del presente (ver figura 21³⁶⁷):

*“hubo un Apocalipsis... Ya te digo, de Nostramus (- el autor se refiere a las profecías de Nostradamus-)... una generación perversa y rebelde, ésta.”*³⁶⁸

³⁶⁶ Ver apartado de *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, p 327

³⁶⁷ *Ibíd.*, *Muestra Fotográfica*, p 328

³⁶⁸ Entrevistas p 375

Los valores y principios cristianos imperantes hasta ahora en las civilizaciones occidentales y que en otros tiempos eran legitimados por las instituciones y los organismos de poder, no tienen validez para explicar la identidad del hombre moderno. Por otra parte, la figura del Estado se ve debilitada porque los Tres Poderes (ejecutivo, legislativo y judicial) han perdido el sentido democrático original por el que fueron creados: *“...eso lo decía Solón. Fíjate, había una invasión y todo lo desbarataron, estatuas, todo! Y luego cuando salieron en un decir a dedo, se despeñó unos peñascos de unas montañas y no sé cuántos cayeron, quedaron sepultados. Y van y se ponen los griegos, los atenienses, dicen: “bien se conoce que Dios sabe defenderse por sí solo!” ¡Fíjate. Mira qué de frases! las que no oyes ahora”*³⁶⁹ (ver figura 19³⁷⁰)



Los organismos de poder han perdido la credibilidad de que disfrutaban en otro tiempo. Fernando Roche representa esta realidad a través de la figura del político, un personaje que se mueve la más de las veces por la codicia del que ambiciona el poder y la riqueza por encima de cualquier otra cosa. Nos explica una de sus obras que titula La Ambición del Trono (ver figura 19): *“Siguen igual de torpes, de ciegos y de todo siguen. La Ambición del Trono. Están tirando del sillón los dos, a ver quién se lo lleva, y siguen igual, eh? ¿Rajoy y el otro? ¡Siguen igual! O sea que son cabezas de cartón; como decía éste...Ortega y Gasset, dice: “¿Quién manda? Cabeza de cartón.”*³⁷¹

19. Sancho Gobernador

El artista recuerda en este sentido los discursos y sentencias de pensadores anteriores a la era cristiana y que, a su juicio, representan una crítica al empobrecimiento moral de las sociedades laicas; vemos un ejemplo cuando nos habla de Pablo VI y de su visión sobre el mundo clásico: *“...que admiraba mucho a*

³⁶⁹ Entrevistas p 376

³⁷⁰ Ver apartado de *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, p 326

³⁷¹ Entrevistas, p 363 y 367

los // a aquellos talentos que eran unas inteligencias muy claras, y decía “qué os pasa a vosotros los modernos!”³⁷²

En Fernando confluyen dos ideas con las que construye la identidad del hombre: el de la criatura que conoció sus orígenes como animal –mono- y que evoluciona hasta hacerse hombre primitivo, y el de ese ser humano creado por Dios y del que nos da constancia el Antiguo Testamento. Las Sagradas Escrituras son la explicación de la existencia del hombre y los Evangelios la palabra que debe guiar al hombre para convivir en paz con sus semejantes: *“Es Jesucristo (...) a los que mandaban en Jerusalén, Ya lo dijo bastante, había zopencos que mandaban allí, no había // otra época, no había más que miserias, enfermos y todo! Se entiende de maravilla lo que pasa es que la gente no sabe valorarlo! Si le supieran valorar cuándo iban a aprender los genios de él.”³⁷³*



20. Sancho Fascista, Quijote Falangista

En este sentido el surgimiento de las ideologías políticas que propiciaron nuevos modelos de gestión de Estado y nuevos modelos de pensamiento son para Fernando Roche un instrumento de engaño que construye paulatinamente una sociedad alejada de los principios morales cristianos: *“...fíjate lo que era que daban la comida por un vale.... “pues voy al partido comunista”, los energúmenos, todos los energúmenos a ver! ya ves! Toda esa gente que no tienen cultura, ni tienen cabeza, ni tienen nada! (...)Y va y se pone la encargada, dice: “Fernando, dice, aquí no hay más que chorizos, nada más”. Ésa era una época muy fulera. (...) Cuando murió Franco. Era ya de los partidos, a ver! eran los partidos. Ahí hay un chaval que estaba de encargado y va y me llamó, y va y se pone, dice: “...Fernando! haga usted el favor de... venga para acá!” digo: “qué quieres?” “estas figuras son tuyas?”- digo- “sí”, -dice- “lo que se podría aprender de esto!”- dice-, “ lo que estamos haciendo*

³⁷² Entrevistas, p 378

³⁷³ Entrevistas, p 403

caso a todos estos canta mañanas, que no saben hablar más que de tonterías!”- digo- “tú sí que lo has dicho, tú! Ahora sí que has dicho la verdad. Y no te quepa la menor duda,- digo- que has dicho la verdad (...) *La Ambición de las Cortes*”³⁷⁴. Fernando ironiza sobre este hecho moldeando esculturas de personajes literarios que estén realizando alguna acción relacionada con las instituciones oficiales para aludir a la corruptela del gremio político; los personajes de *El Quijote* le sirven para aleccionar sobre este hecho, utilizando la ficción para explicar conflictos políticos de actualidad (ver figura 20): “Sí, eso lo he sacao yo. Dice: “yo vuestra merced, ¿a mí? ¡Nazi!” y dice “¿y vuestra merced?” dice, “pues yo, falangista”... Claro, ese es un título que les he puesto. Una comparación, por eso estan los dos, (...). Pues de esto todavía la hay, hace un poco (...) Israel! Han cogido a un // a un grupo de nazis y los han echao!”³⁷⁵



21. *Prisión Deshabitada*

22. *Séneca*

23. *La resurrección del Quijote*

Vitales y ácidas a la vez, muchas de las esculturas de Fernando hacen alusión a la muerte, ya sea entendida como resultado de la autodestrucción del hombre (ver por ejemplo *El Corredor de Aspirinas*, figura 22³⁷⁶), como el paso a otra vida en la que el espíritu queda liberado del cuerpo (ver figura 21) o como realidad sobre la que advierte y en la que el tiempo, una vez más, juega un papel decisivo (ver figura 22); “...ése es Séneca. El viejo espera a la muerte en la puerta, ¿al joven?

³⁷⁴ Entrevistas p 361

³⁷⁵ Entrevistas, p 404

³⁷⁶ Ver apartado de *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, p 329

*Le anda rondando!*³⁷⁷ La muerte preocupa al artista y personajes le sirven para construir sus historietas con cierta ironía: *“Éste es la resurrección de // del Quijote. Dice a Sancho “gracias a tus gritos he resucitao!”*³⁷⁸ (figura 23)

Fernando también se muestra enormemente crítico con las nuevas generaciones porque éstas deslegitiman la herencia recibida de las que les preceden, mucho más conocedores de las virtudes de la vida. Así por ejemplo vemos una interpretación sobre Aristóteles: la figura A narra la anécdota de la *Rana y Los Renacuajos* y que Roche nos comenta: *“con Platón, y los otros, que (...) le contradecían a Aristóteles! Dice “vaya hombre, ahora resulta que quieren saber más los renacuajos que las ranas! (...) claro! Las ranas saben cantar, pero los renacuajos no!”*³⁷⁹ La figura B refleja cómo los problemas de la modernidad responden al orgullo ignorante de las generaciones más jóvenes: en la mano la rana y a los pies de la figura, coches, casas y fábricas aluden a la destrucción del hombre moderno.



A. Aristóteles



B. Aristóteles

Este artista considera al hombre de nuestros días un ser despreocupado e irresponsable ante las calamidades del mundo, irrespetuoso con el conocimiento de todos aquellos que en otro tiempo labraron la historia y las raíces del pensamiento moderno, en definitiva, el hombre moderno es un individuo ignorante de *La Verdad*,

³⁷⁷ Entrevistas, p 373

³⁷⁸ Ibíd., p 368

³⁷⁹ Ibíd, p 365

de lo que significa su existencia y de la del prójimo. La ignorancia se convierte así en uno de los lastres más importantes del hombre: *“Viene una revolución y a los primeros que tiran son a los intelectuales, porque son los que menos culpa tienen; lo que tiene la culpa es la propia ignorancia, porque el mayor mal de la vida humana es la ignorancia”*³⁸⁰.

La lectura es el camino para alcanzar la Verdad, ese fin único para el que están hechas las cosas y que da sentido a la existencia del hombre. Por ello, Fernando muestra una actitud reverencial hacia todos los intelectuales, escritores, pensadores y artistas: únicamente aquellas personas que se dediquen a la investigación –preferentemente desde las instituciones- estarán capacitadas para valorar sus esculturas. Le gusta comentar anécdotas vividas a este respecto: *“había un catedrático que... tenía yo...el rey Mino y fue y me llamó () dice “aquí tenemos un gran huésped de Grecia”, ¿y de qué lo conoce usted? Dice: hombre! ¡Cómo no lo voy a conocer si soy cate...profesor!” dice: “está fenómeno.”*³⁸¹

9.2 Ejes discursivos

Los ejes discursivos funcionan como auténticos escenarios a los que Fernando Roche acude para fundamentar los valores expuestos. De acuerdo al análisis realizado a partir de las entrevistas mantenidas con el artista, se observan cuatro ejes discursivos en la narración que el artista hace de su vida:

a. La familia una institución de carácter grupal que adquiere su mayor expresión en las **relaciones de parentesco**. Lo cierto es que el concepto de familia ha cambiado mucho en el último siglo y en este sentido cabe destacar que Fernando vivió un modelo familiar en que la relación entre padres e hijos se expresaba a través de un riguroso protocolo social de parentesco basado en la relación de obediencia del hijo hacia sus progenitores. La figura del padre era el eje de referencia en torno al cual giraban todos los demás individuos; en este sentido, Fernando y sus hermanos más pequeños pudieron conocer poco a su padre y la

³⁸⁰ Entrevistas p 376

³⁸¹ Entrevistas, p 343

visión que puedan tener de la figura paterna queda determinada por este hecho. El concepto de progenie era el que explicaba la entidad familiar; los padres tenían la tarea de transmitir la tradición popular a todos sus hijos, una descendencia que solía ser numerosa entre otras razones por las enfermedades y epidemias que causaban estragos entre la población infantil.

b. La casa y el pueblo, es decir, los espacios de convivencia. La identidad familiar queda ligada al hogar, al espacio social en el que se materializa la convivencia entre padres y hermanos; en el contexto rural este espacio quedaba antaño reducido a una vivienda de pocas habitaciones. La identidad social y cultural se construye desde la intimidad de estas habitaciones cuyo carácter está marcado por una utilidad y una función concretas (cuestión ésta que se traduce a través de todo un conjunto de utensilios que la visten y la dotan de sentido). Ampliando el marco de relaciones, la familia sienta sus raíces en un pueblo, en este caso Navalcarnero, un contexto en el que Roche ha desarrollado su mundo de relaciones y al que se siente profundamente ligado. La vida privada tiene su sentido en el hogar -un espacio de intimidad familiar en que las vivencias entre sus miembros están condicionadas por los códigos de relación interparental- mientras que la vida pública está marcada por las relaciones externas con otros familiares, con los vecinos, los amigos, etc...; el pueblo es el contexto en el que tienen lugar sus vivencias laborales y sociales. La casa es la expresión del linaje familiar mientras que el pueblo es la expresión de sus raíces sociales y culturales.

c. La Alfarería y el Campo, entendidos ambos como una dedicación del hombre al trabajo y como labor dirigida a una comunidad. Roche ha sido alfarero y labriego y sus experiencias vitales se enmarcan en casi todas las ramas de producción rural. Las comarcas rurales vivían principalmente del campo y los oficios y ambos coexistían en perfecta simbiosis: no era posible cocinar sin pucheros de barro, como tampoco cocer el pan sin fabricar antes los hornos de ladrillo y tampoco era posible construir éstos sin modelar antes los ladrillos con barro y con la paja que habían arrastrado los muelles y las mulas. La responsabilidad de los artesanos no era menos cuando, incluso, el duro trabajo de todos los vendimiadores del pueblo acababa yaciendo en enormes tinajas de barro.

Antes del desarrollo de la industria, el alfarero creaba toda clase de utensilios, desde los materiales de construcción (ladrillos y tejas) hasta los más elementales en la vida cotidiana. La artesanía del barro se transmitió de generación en generación, de padres a hijos, y los talleres brillaron con el estandarte de haberse convertido en transmisores de tradiciones ancestrales.

d. Individuo y sociedad; el hombre como *individuo* pertenece a una sociedad, una época, una comarca y un gremio, cuestiones todas ellas de interés para comprender desde un plano más global en qué consiste la existencia del hombre. Desde otra perspectiva, el individuo es un ser perteneciente a un grupo y condicionado por el medio en el que tiene que relacionarse con sus prójimos; vivimos en una sociedad donde se perfilan modelos de conducta a través de reglas o normas impuestas por instituciones de poder que procuran la convivencia.

Desde estos cuatro ejes se puede representar con bastante claridad la narración de Fernando Roche (ver Cuadro 4.1.) que permite observar como se desarrollan en ella los diferentes escenarios de la vida del artista.



Cuadro 4.1

9.3 Los discursos

Una vez realizado este análisis, nos encontramos con la dificultad de clasificar las esculturas para un pormenorizado estudio de las mismas; la yuxtaposición de varios de los valores en una misma escultura así como la aparición de varios ejes discursivos dificulta la tarea de clasificación de las mismas. De acuerdo al análisis realizado sobre los valores y los ejes discursivos, entendemos que la obra de Fernando Roche se expresa a través de un único discurso sobre **El Hombre y su existencia**, (desde una visión destructiva de la naturaleza humana). Cuando hablamos de discurso nos referimos a una estructura lingüística que funciona como unidad de significado y de sentido, que determina de forma global lo hablado o dicho y que define el pensamiento de la persona; es decir, el conjunto de frases y palabras forman una cadena de mensajes interrelacionados entre sí y que construyen un todo de significado cuya síntesis constituye el discurso. Sin embargo, en el caso de Roche este discurso tiene una naturaleza podríamos decir *bicéfala* o dual, es decir podemos distinguir dos ramas discursivas subsiguientes y que hemos dado en llamar *El Ser Humano entendido desde sus relaciones sociales* y *El ser humano entendido hacia sí mismo*. Aunque diferenciados, deben observarse transversalmente, es decir, muy mezclados y relacionados uno respecto del otro.

1- El Ser Humano entendido desde sus relaciones sociales; este primero recoge aquellas producciones artísticas que tienen una específica y directa relación con las características sobre el valor de lo humano descritas anteriormente. En la producción de Fernando existen una serie de figuras que representan los valores negativos frente a otras que representan los positivos. Por este motivo podríamos entender este discurso como un discurso muy *humanista* al que pertenecen todo el conjunto de esculturas cuyas temáticas giran entorno a aquellos conceptos relacionados con lo humano inscritos en el modelo cristiano de *pecado*, -como por ejemplo la vanidad, la soberbia, el orgullo, la ambición de riqueza y poder, etc...- y por ende también a los relacionados con los valores contrarios—sabiduría, bondad, dignidad, etc...-.

Según la temática de Fernando Roche hemos dividido su obra en tres apartados proponiendo la siguiente clasificación: **Personajes (A)** y **Contextos (B)**. El primer bloque A lo conforman aquellas obras que hacen referencia a personajes que -según criterio del autor- suponen un ejemplo para la historia de nuestra sociedad, personajes reales o de ficción que forman parte de nuestras raíces culturales:

- a. *Pensadores y Personajes históricos* (filósofos, literatos y santos)
- b. *Personajes mitológicos y religiosos*
- c. *Personajes de ficción* (personajes inventados, destacando el personaje de El Pícaro, una sátira a las debilidades del hombre)

Se distingue un segundo bloque de esculturas **(B)** cuyo discurso está asociado a un **Contexto**; ilustran algunas de las cuestiones que preocupan especialmente al artista y que expresa una crítica social:

- a. Discursos y acciones ejemplificantes (acciones representativas de modelos de pensamiento)
- b. El Poder
- c. La Sociedad Moderna (elementos representativos de lo urbano, torres, tranvías y otras construcciones simbólicas)
- d. Las Ideologías

Las esculturas son representativas de una manera de interpretar el comportamiento social del hombre y la estructura de la sociedad, y por ello pueden representar exclusivamente acciones o hacer referencia a sucesos históricos o de otra índole que busquen ilustrar mejor los contenidos del discurso. Fernando no duda en ilustrar un mismo personaje desde distintas actitudes: pongamos por ejemplo dos esculturas de Sócrates, al que presenta en una ocasión en actitud de orador y en otra a través de un relato filosófico escenificado, en que Sócrates mantiene unas monedas en la mano *porque las almas no se compran con dinero*, (ver figuras 1 y 2³⁸²)

³⁸² ver en apartado de *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, p 310 y 311

En este sentido el tema representado no determina el valor del contenido; así podemos ver figuras de monarcas –ver por ejemplo el *Carlos III* (figura 16³⁸³)- que representan valores positivos frente a otros gobernantes que simbolizan los valores negativos del hombre y que suelen estar representados junto a grandes ciudades, edificios oficiales o cualquier otro elemento que simbolicen *poder* y *riqueza* –cetros, coronas o tronos-. Los gestos, muecas o deformaciones del personaje responden al discurso crítico y sarcástico que guarda relación con el relato original al que está vinculado el personaje.

2- El Sentido del Hombre o El Ser humano entendido *hacia sí mismo*; este segundo discurso hace alusión a la naturaleza del hombre y su razón de ser. El ser humano está compuesto de **cuerpo, espíritu y mente**, algo que Fernando manifiesta abiertamente en su obra. Al artista le preocupan estas realidades y las vive intensamente; como materia, el hombre es cuerpo que nace, crece y muere, es también animal que evoluciona, que proviene del mono y que pertenece a una raza. Como ser espiritual, el hombre vive la realidad de otro modo: la fe cristiana de la que ha bebido Roche se mezcla con las supersticiones del labriego que, con asombro y temor, vive pendiente de poderes naturales superiores. En este sentido, este artista manifiesta un interés por las manifestaciones artísticas de culturas animistas y se deja influir por la estética de sus máscaras o esculturas creando sus particulares *Ídolos Africanos*; Roche representa la natural inclinación del ser humano por buscar el sentido trascendente de las cosas. Como ser racional, argumenta su relación con las cosas del mundo, con su entorno rural, con la naturaleza, con la *Madre Tierra* que le proporciona alimento, agua y materiales para el oficio. Por ello hemos dividido este segundo discurso en tres apartados, los dos primeros abordan una perspectiva *espiritual y existencial* frente al tercero cercano a las costumbres, las tradiciones y las labores del campo:

- a. Espíritu y Magia
- b. Existencia animal: cuerpo y materia
- c. El Hombre y la Tierra

³⁸³ Ibíd., *Muestra Fotográfica* de la presente tesis, p 323

El apartado que hemos llamado ***El Hombre y la Tierra*** lo conforman las esculturas en las que Fernando refleja su faceta más familiar y cotidiana, tanto en lo referido al trabajo del campo y el hogar, como el mundo del oficio, las costumbres y tradiciones. Roche expresa especialmente el valor de la memoria, -el recuerdo que el posee sobre antiguas costumbres- y el dominio del oficio por él aprendido a lo largo del tiempo. Por ello, hemos subdividido este apartado en las siguientes ramas temáticas:

- a. *Cotidianidad* (objetos y acciones que expresan lo cotidiano)
- b. *Tradición* (fiestas, patronos, acciones o elementos cuyo uso esté enmarcado en el mundo de las tradiciones)
- c. *Hogar* (acciones, representación de espacios o elementos decorativos adscritos a la casa)
- d. *Labores del campo* (poda, recolección, etc...)
- e. *Oficio* (los relacionados con el trabajo dentro de una comunidad y con la creación artesana)

Se puede decir que los dos principales discursos, -cuyo fundamento viene explicado por los valores presentes en la narración de Roche y desarrollado de forma regular a través de los ejes discursivos descritos-, expresan con bastante literalidad la complejidad de la obra de Fernando Roche.

10. CAPÍTULO VIII. Catalogación de la obra de Roche

Desde el inicio de este trabajo nos propusimos dar a conocer la obra de este peculiar artista elaborando un pequeño catálogo que mostrase la variedad temática de su obra y su conexión con los discursos y valores mencionados en el apartado anterior. Con el fin de facilitar la accesibilidad a esta documentación se ha estimado más oportuno exponer el grueso de las 176 esculturas fotografiadas en formato digital de CD (adjunto). Incluidas en este disco, añadimos documentación fotográfica de aquellas obras de Fernando Roche pertenecientes a fondos de museos, con su correspondiente número de inventario.

En el presente capítulo también se ha incluido el subapartado de *Muestra Fotográfica de Catálogo* para mostrar en formato impreso aquellas esculturas que han sido citadas a lo largo de las páginas de esta investigación para referenciar los contenidos expuestos.

Con el fin de facilitar el seguimiento y lectura del catálogo propuesto, se ha realizado un esquema que mostramos a continuación, donde se detalla el procedimiento utilizado para esta catalogación. Este procedimiento pretende acercar al usuario al conocimiento de la personalidad de Roche partiendo de la consideración de sus discursos. Los códigos que aparecen al pie de cada escultura fotografiada han sido contruidos a partir de las iniciales que responden a los discursos del autor y a la temática correspondiente, de modo que toda escultura podrá ser catalogada partiendo de un análisis discursivo de la pieza: **D1** ó **D2** (en relación a los dos discursos fundamentales), **A**, **B** ó **C** (dependiendo de la idea a la que haga referencia la pieza), las subsiguientes iniciales según su temática concreta (*Po*- Poder, *Ideo*-Ideologías...etc) y finalmente la numeración correspondiente.

Pongamos por ejemplo una pieza titulada *Sancho Alfarero*: la temática de esta obra está relacionada con las labores del oficio y por tanto se incluiría dentro del apartado *El sentido del Hombre* (Discurso 2), y en relación con la naturaleza de los oficios, del trabajo y las tradiciones, lo incluiríamos en el apartado **C**, *El Hombre y La Tierra*, concretamente en *Oficio* (Of). El código resultante sería: D2/**C**-Of al cual se le añadiría finalmente la numeración correspondiente. Al clasificar la obra de Roche según su temática se observa que sus esculturas pueden ser interpretadas desde



distintas perspectivas; pongamos por ejemplo *El Pastor* un personaje recurrente en la producción de Roche y que puede incluirse tanto dentro de la temática relacionada con las tareas del campo como dentro del apartado de oficios por ser el pastoreo una de las dedicaciones más antiguas del mundo.

24. *Beduino (o Aguador junto a un caño)*

Hortelanos, leñadores y pastores han sido incluidos en el apartado de labores de campo mientras que los barrenderos, vendedores de botijos o alfareros han sido incluidos en el apartado de *Oficio*, al igual que aquellos utensilios que podrían haber sido considerados elementos de uso doméstico y catalogados como representativos del *Hogar*. Los elementos catalogados dentro del apartado de *Hogar* son representativos de acciones relacionadas con la vida cotidiana inscrita a la casa, a las labores del hogar o por el contrario, son objetos cuya fisonomía está estrechamente ligada a su función de uso en dicho contexto.

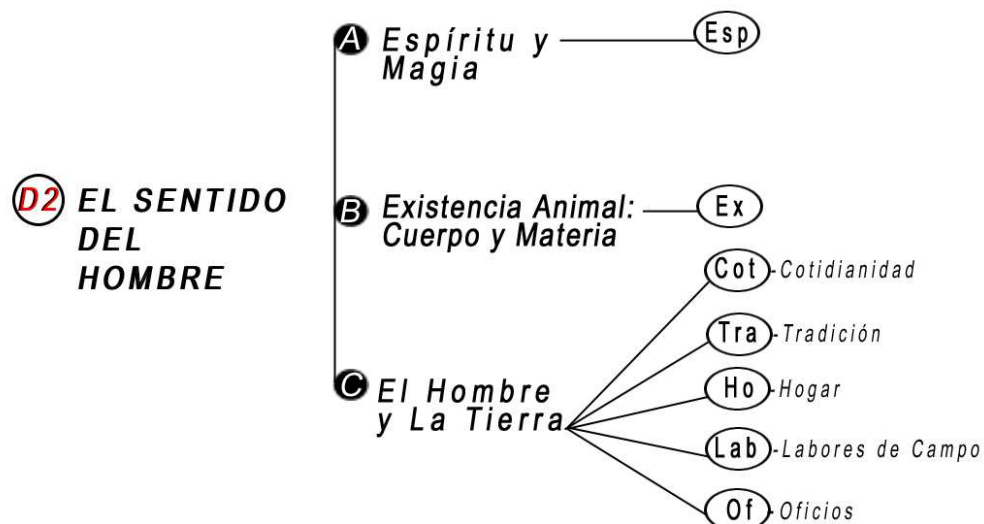
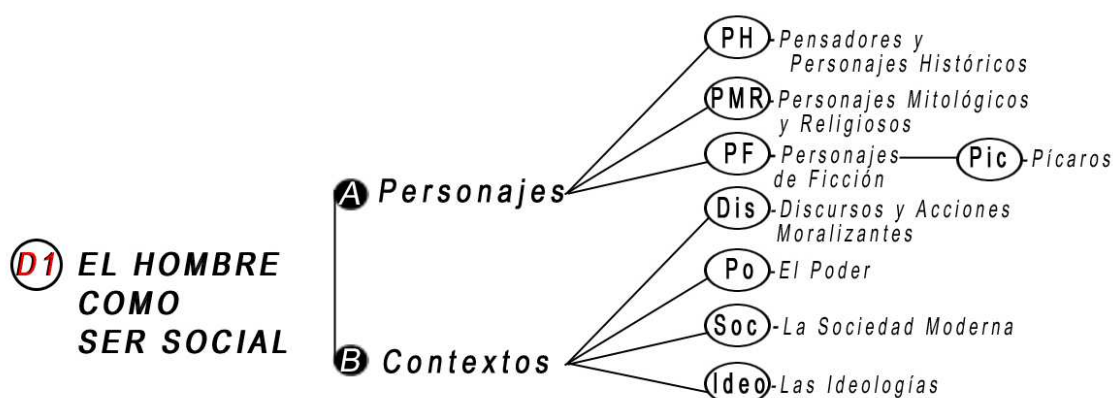
25. *Cristo de Alambre*

Más problemático ha resultado clasificar *Cristos alfareros*, Vírgenes casi mitológicas, personajes de ficción que representan escenas cotidianas y tradicionales *tamborileros* con estética apocalíptica. La figura del *Beduino*, por ejemplo (figura 24) ha sido incluida en el apartado de *Cotidianidad* porque su estética hace referencia a los aguadores del campo y a los recuerdos del artista cuando recogía el agua y la portaba a lomos de un borrico.



Por otra parte, dentro de las creaciones de Roche se distinguen algunas esculturas hechas con alambre y hierro sobre base de cemento y que tienen un

considerable tamaño. El número de estas obras es escaso y su estética responde a una forma de construcción que se distancia de las moldeadas con barro. Por este motivo estas obras han sido incluídas en una carpeta a parte aunque también hayan sido catalogadas con el mismo criterio que las demás: así, una escultura de alambre llevará las iniciales **AL** al inicio del código de catalogación, a la que seguirá la numeración correspondiente.



10.1 Muestra Fotográfica de Catálogo



*1. Sócrates
80x32x22*

*Socrates preguntó a sus discípulos: "¿Cuántas cosas véis ahí?
y contestaron: "Muchas cosas"
"¡Ay! ¡Cuántas cosas necesita la Humanidad!"*



2. *Sócrates*
59x20x21

"No tenéis suficiente dinero para la traslación del alma"



3. Esculapio (o Asclepio)
59,5x24x17

*"Oh Asclepios, oh Dios cómo podría yo ir a tu templo
si tú no me llevas, sálvame, tú lo puedes
Oh Dios Misericordioso, Oh, Dios piadoso
Oh Dios de todos los milagros ora a ti-
Diofantos(*)no andará como un cangrejo"*

**El artista se refiere al pensador matemático Diofanto. Aquí hace mención a la importancia de la cultura y del conocimiento para el progreso de la humanidad*



4. *Esculapio*
54x22x17



5. *Júpiter*
63,5x37x18



6. *Júpiter y el rayo*
54x19,5x16



7. Faraón Egipcio
56x21,5x17,5

*"Cuando la lluvia de piedras
Cuando las plagas...
Egipto es muy histórico!..."*



8. El Faraón de los Israelitas
(Colección Privada)

*"La humanidad era semejante
a una manada de leones"*



9. El Rey Minos
56x22x17

*La piña que soporta en la mano es símbolo de poder (unión)
En esta escultura aparece también Dédalo (figura de frente con alas)
Según la mitología, encerrado con su hijo Ícaro por orden del rey Minos en el laberinto
del Minotauro, escapa construyendo unas alas con ayuda de cera.*



10. *Sancho Alfarero*
17x11x16



11. *Don Quijote encadenado*
(a la Era del Hierro)
37x20x17



12. *Diablo*
53x26x17



13. *Diablo belial*
41x16x15



14. Orfeo
58x22x19



15. Moisés.
50x22,5x20,5



16. Carlos III
62x23x16,5



17. *Hércules Ahogando al león*
61x24x27



18. Aquiles.
67x27x17



19. Solón
55x26x23

*"El sabio Solón. Decía que Dios les había dotado de una sabiduría casera
El que inventó la Democracia!..."*
"De qué poco sirven las cosas que inventa uno..."



20. *La Expulsión del Paraíso*
38x16x18,5



21. Nostradamus
58x20x17



22. *El Corredor de Aspirinas*
29x14x18

11. ANEXO

11.1 Transcripciones sobre las Entrevistas realizadas a F. Roche

Entrevista 1

C: le doy al REC y entonces empieza a funcionar

F: Si... Uh! es uno de esos radiofónicos de esos con (...)

C: Entra por aquí el sonido y se va grabando en la cinta...

F: Si

(...)

C: (...) se instaló a principios de hacerse el pueblo cuando no había cacharros de metal, lo instalaron...

(...)

F: Voy a... que te lo leo?

C: sí, o Cuéntamelo? (...)

F: A ver... () De Navalcarnero no?

C: sí, cuéntamelo si no...

F: se instaló a principios de hacerse el pueblo cuando no había cacharros de metal lo instalaron mis abuelos, Pablo e Ignacia. Mi abuela era de...

C: Navalagamella, no?

F: de la Sagra. No, mi abuelo... sí

C: de la Sagra

F: sí, mi abuelo era de... bueno!

C: de la Sagra, y mi abuela

F: mi abuela de Navalagamella, lo que no sé cómo se conocieron los dos el caso es que pusieron el alfar pues era una época de mucho trajín ya que tenían que abastecer a los pueblos y al campo. Había seis tornos trabajando o sea haciendo ollas, pucheros, cazuelas, barreños y demás cacharros por lo cual no daban a vasto a faltas mis abuelos estuvieron unos... después de mis abuelos estuvieron unos catalanes, después los gamas y a continuación de Alcorcón, Antonio, Cayetano y Andrés Pascual. Este Andrés era familia de mi madre. Yo entonces era un chaval, que tenía yo cinco o seis años y me fijaba cómo lo hacían... ya... los

C: los cacharros

F: ya hacía cacharritos pequeños y los cocía en hornos pequeños que yo hacía,

C: con cinco y seis años empezaste con... haciendo... Sí?

F: sí, que sí. Hacía unos chiquitejos y luego con (...) lo cocía. Pero que eso también es descendencia de la familia! a ver...

C: erais todos... de hace ya un montón de tiempo

F: viene de descendencia de Alcorcón

C: de Alcorcón vinisteis aquí a Navalcarnero

F: a ver... antes era familia de mi madre, eran primos,

C: Andrés era primo de tu madre,

F: de mi madre

C: y tú creciste con ellos,
F: si
C: y por qué vinieron catalanes?...vinieron también
F: eh?
C: vinieron catalanes...vinieron...
F: hicieron baldosas de esto..., baldosín catalán
C: Aquí? Hicieron baldosines aquí?
F: si, y hacían cacharros. Luego se fueron ésos y estuvieron los gamas,
C: y los gamas de dónde venían?
F: ...y esos gamas se marcharon...
C: pero de dónde vienen los gamas
F: y luego vinieron los de Alcorcón. Fue una sucesión, se iban unos?... y venían otros, claro!
C: venían otros pero ¿Los gamas de dónde venían?
F: si eran como los...los...neolíticos, paleolíticos, estaban de () venía la flecha y salían tarifando y tenían que emigrar a otro sitio donde hubiera paz para que pudieran trabajar. Estás? Pues aquí se iban unos y venían otros.
C: claro, claro. Fíjate...
F: luego ya con la guerra se paró
C: no, claro, con la guerra paró. O sea, teóricamente
F: luego ya surgimos Pablo y...
C: varias generaciones aquí
F: ya Pablo y yo es cuando ya empezamos a hacer tejas, ladrillos y los cacharros.
C: empezasteis con tejas y ladrillos?
F: con tejas, si, y ladrillos.
C: ...empezasteis con tejas y ladrillos...
F: hueco doble y macizo. Ya te digo,
C: y con...y el barro de dónde lo sacabais?
F: lo sacábamos de ahí debajo de una canterilla que donde sacaban el barro para los pucheros
C: que hay una cantera aquí abajo, si
F: Ahí abajo
C: voy a cerrar la puerta. Si, cierro la puerta porque entra un ruido (...)
F: eh?
C: que cierro la puerta porque entra ruido (...)
F: ya lo de abajo, ya no lo tenemos ya hace mucho que lo...que lo vendimos, yo ya,...
C: ¡Éste es nuevo! Este cuándo lo has hecho?
F: yo ya lo traigo de marfil de Madrid y de la carretera de Villalba, lo compro, lo mezclo con un poquito de arena finita y hago esto.
C: y la arena finita,
F: Es mejor ésto que lo de...antes
C: si? Por qué?
F: es que lo de abajo tenía muchos caniches, mucho eso,
C: a claro, mucha arena gorda, mucha piedra
F: mucho caniches, ya era muy arenosa
C: y luego se craquelan

F: ahora para los pucheros era muy buena. Salían algunos, que salían con caniches y con piedras y se cocían bárbaros. Y esto... Trabajaban en barro bruto

C: no colaban la arena?

F: no colaban

C: y eso?

F: Andrés sí, Andrés sí que colaba

C: o sea, Andrés...con los catalanes primero, luego con los gamas y luego con Andrés tu pri... con tu tío segundo, porque era primo de tu madre, empezasteis con el barro y tal y ya se empezaba...

F: sabes una cosa, Andrés es cuando ya estalló la guerra, y cuando terminó la guerra empezamos Pablo y yo con esto

C: después de la guerra. O sea que hasta el 36 estaba Andrés

F: eh?

C: hasta 1936 que estalló la guerra civil española

F: ya en el 36 ya era la guerra, ya aquí ya no había alfares

C: ...se paró todo

F: no había alfareros. Y luego ya pues se acabó la guerra y Pablo y yo nos

C: y que edad teníais Pablo y tú? Que edad más o menos teníais..., cuando terminó la guerra. Más o menos a qué edad empezasteis con los alfares

F: eh....aproximadamente a los 30 o 35 años, por ahí

C: claro, (...) Y desde pequeñitos viendo, viendo cómo todo el mundo hacía las (...)

F: a ver, pues no tuve que tirar yo horas ahí muertas para rendir...

C: claro, siempre con tu hermano

F: yo...a mi no me han enseñao, yo de lo que he visto de lo que hacían aquí. Pero esto ya viene de descendencia de la familia.

C: pero ya son muchas generaciones porque son tu madre y tu tío, y antes que ellos..

F: ()

C: y antes, antes de tu madre y tu padre quién vino, también otra familia...o sea que ya lleva...cuántas generaciones?

F: que mi abuela... hasta tres ya había guerra, estaba la cosa mu mala, ya estalló la guerra. En el 36.

C: en el 36

F: claro, ya la guerra ya éramos todo ese grupo mozos, chavales y ya pues na...

C: claro,

F: ya te digo,

C: ¿y aquí?... espera yo me voy a sentar aquí para...mejor, y te iba a preguntar...una pregunta Fernando, (...) que te quiero hacer que a mi me entretiene mucho esto (...) hacíais tejas, hacíais ladrillos,

F: hueco doble,

C: qué es eso del hueco doble, que tu tienes unos...

F: ésa, la raquetita esa de ahí. Esa que hay ahí

C: que tienes máquinas

F: esa que hay ahí.

C: a pues ahora me la enseñas que no la he visto

F: con esa lo hacíamos, ahora ya no! ahora hace mucho que ya no lo hacemos.

C: claro porque ahora ya se hacen industriales, claro, claro.

F: recuerdo que tiraba...tiraba ciento cincuenta tejas a la hora
 C: a la hora?!
 F: a la hora –risas-
 C: pero tenías unos moldes para hacerlas
 F: no me daba a vasto
 C: (...)
 F: un tendedor?
 C: pero Fernando cómo hacías tantas tejas en una hora? cómo hacías tantas?
 F: con una gradilla, era
 C: y le...
 F: esa se la llevó uno para un museo en Villalba, un galápago y la gradilla.
 C: vaya,
 F: Fíjate.
 C: y cómo eran... ¿Eran de metal? ...O cómo eran...
 F: eh?
 C: de metal, de madera para....cómo las hacías, cómo hacías las tejas. Cómo las hacías...
 F: pues con eso, con la gradilla y un...un...
 C: cómo es, así, para yo...
 F: como un trapecio, estrecho de adelante y ancho de atrás.
 C: claro, y entonces ponías el...
 F: Tienes un lápiz?
 C: voy a ver si tengo un lápiz por aquí. Creo que sí que tengo un lápiz, espera. Tengo un bolígrafo, mira. Este boli, ya está. Pinta con esto...
 F: esto es la gradilla y tiene de grueso la gradilla lo que es el dedo.
 C: el dedo
 F: el dedo, lo que es uno. Y el galápago era así. Es una teja de...de chapa y esto es el mango
 C: claro (...) y entonces tú lo cogías por el mango
 F: y cogías, hacías la plancha se ponía el galápago un poquito más...más bajo que la mesa se echaba a un lado y caía encima de la...del galápago y luego ya la atusabas, y al tendedero.
 C: (...)
 F: ya te digo,
 C: ...qué trabajo. Y esto era de madera, la gradilla de qué era, de madera...
 F: si
 C: era de madera...
 F: es con “G” o con “C”?
 C: con “G”
 F: con “G”
 C: con “G”, gradilla. El galápago, fíjate...
 F: el galápago, la teja...
 C: imagínate que esto era una gradilla, de madera, imagínate que esto era una gradilla de madera, esto tenía que ser así, no? más o menos, era de madera y de grosor, de un dedo de grosor
 F: si
 C: y entonces era plana, no? (...) encima el barro, no?...el barro

F: si
 C: y luego el galápago tenía un mango, era cóncavo
 F: cogía la plancha de... la gradilla, caía
 C: el galápago y quedaba la forma, y cogía la forma
 F: y cogía la forma, eso...
 C: ...es genial,
 F: estás?
 C: claro, perfectamente
 F: y ahora la...bengalera... para hacer ladrillos o adobe
 C: ¿“bengalera”?
 F: bengalera (*)³⁸⁴
 C: cómo se hacía, cómo se utilizaba? Cómo era la...
 F: había tres dedos de grueso
 C: y era de madera
 F: de madera
 C: y era una madera lisa
 F: lisa si, forrada con chapa
 C: ah...claro (...)
 F: ya te digo
 C: y estaba forrada la gradilla?
 F: la de ladrillos era
 C: la gradilla no estaba forrada de metal?
 F: eh?
 C: la gradilla no estaba forrada de metal
 F: no, no la gradilla es...
 C: no, no, no,
 F: que va!
 C: pero ésta sí.
 F: esta es la tendalera de hacer ladrillos o adobe. De adobe era más ancha, los adobes y los ladrillos eran pues así. Eran (...) se hacían en el suelo, estaba el suelo bien lisito se dejaba bien lisito, se echaba un poquito de arena fina para que no hubiera hoyos y...y uno llevaba el barro y el otro le (...)
 C: claro, y el suelo era como éste de tierra, un suelo de tierra
 F: claro, la tierra, el espacio, tierra...
 C: claro
 F: hacía 500, 1000, según
 C: qué barbaridad...
 F: según era la plaza
 C: y entonces la casa era ésta, o sea siempre ha sido esta casa
 F: qué?
 C: siempre habéis estado en esta casa
 F: el que,
 C: aquí viviendo, aquí en Navalcarnero
 F: el que
 C: que siempre habéis estado en esta casa viviendo

³⁸⁴ Fernando se refiere probablemente a la tendalera

F: claro,
 C: y estos...
 F: empezaron el pueblo por aquí, por este lado
 C: por este lado
 F: y luego ya la plaza
 (...),
 F: ya te digo...
 C: entonces la plaza, tu viste la plaza cuando eras pequeño?
 F: yo no la conocí, pues ya estaba el pueblo empezado. Cuando yo conocí el pueblo tendría unos 3000 habitantes tendría el pueblo
 C: no, menos...menos
 F: luego ya fue...ahora tiene igual
 C: muchos
 F: Uh! Ahora tiene lo menos, sí que tendrá 15000 o...
 C: 15000?, 15.000 sí puede tener, 10000 habitantes si puede tener si, si
 F: es que los misioneros que se multiplican como los conejos, ya ves! (...) cuando lo decís vosotros, ya ves!
 C: y conociste el pueblo muy pequeño, qué edad tendrías cuando estabas aquí, qué edad tenías...
 F: eh?
 C: qué edad tenías cuando estabas aquí en Navalcarnero
 F: de qué,
 C: la edad, de cuando eras pequeño, qué edad tenías cuando viniste a Navalcarnero
 F: (...)
 C: que qué edad, años, qué años tenías cuando viniste a Navalcarnero
 F: pues tendría yo, pues lo que...cinco o seis años
 C: cuando viniste aquí?
 F: cuando vine aquí
 C: ah...viniste de Alcorcón...no?
 F: es que teníamos un hotelito en Madrid
 C: un hotel?
 F: un hotel en Madrid, y veníamos a veranear aquí
 C: a veranear?... veníais a veranear aquí...
 F: ya ves...mi padre era militar!
 C: tu padre era militar? No lo sabía ¿Y tu madre?
 F: lo mataron en la guerra
 C: le mataron en la guerra, claro...si
 F: y...cogía (...) y los sábados y domingos, un sábado y domingo se iba a Alcorcón y otro sábado y domingo se venía aquí. Estás?
 C: (...) y diría
 F: hacía la solera para los barreños, porque tenía un tallercito allí en...
 C: en Alcorcón
 F: no en Madrid
 C: en Madrid
 F: tenía allí un tallercito y hacía allí las soleras y luego lo cargaba en el tren de Goya que ha desaparecido y venían a verlo, e iban a recogerlo a la estación, las soleras, para barreños, los barreñitos y todo eso

C: a ver si me aclaro entonces: en Madrid vivíais, en la ciudad de Madrid vivíais y teníais la casa de Navalcarnero

F: en la calle Extremadura, en la calle Extremadura vivíamos

C: en la calle Extremadura?

F: si, luego ya estalló la guerra y tuvimos que salir danzando de allí.

C: estaba muy mal

F: estaba la cosa al rojo vivo

C: nunca mejor dicho

F: ahí tengo yo un tranvía de, de recuerdo

-risas-

F: de los revolucionarios, (...) va!...(...) Rompían tahonas, escaparates

C: si, estaba todo muy mal

F: y muchas veces cuando iba yo con uno de Alcorcón que se llamaba Pichinichi, Manolo Pichinichi

C: Manolo Pichinichi?

F: Pichinichi se llamaba, pues íbamos a Gran Vía por el (), bueno por el baño, y a lo mejor nos encontrábamos con unos () guardias pegando palos, salíamos volando de allí, salíamos...una temporada muy...

C: muy mala

F: muy mala, ya te digo. Ahora ya son ya particulares, pero no ha cambiado, no ha cambiado

-risas-

F: que va! es una especie muy...fulera...la humana?...no voy a decir que todos eh?, salvo excepciones,

C: si, pero es verdad...

F: salvo excepciones, pero la mayoría? búa!:un caso!

C: totalmente

F: ya te digo

C: no hay nada que hacer, no hay nada que hacer

F: pero tuvimos una temporada pero de éstas de campeonato, cuando la guerra...

C: cuántos hermanos, cuántos hermanos sois...

F: éramos ocho

C: ocho hermanos?

F: cuatro varones y cuatro hembras.

C: cuatro varones... Perfecto

F: ahora quedamos...cinco, quedamos

C: cinco, claro, erais ocho. Y todos vivíais aquí en Navalcarnero?...Todos vivíais aquí en Navalcarnero?

F: vivíamos aquí

C: cuando terminó la guerra vivíais aquí

F: ya cuando se terminó la guerra pues ya mis hermanas se fueron a estudiar a Madrid

C: ah...se fueron a estudiar

F: y nosotros nos quedamos aquí, los más pequeños Pablo, Paca y yo, nos quedamos con mi madre para no dejarla sola!

C: cómo se llamaban tus hermanos?

F: eh?

C: cómo se llamaban tus hermanos? El mayor, la mayor, cómo iba...de nombre
 F: El mayor Ventura
 C: Ventura
 F: Pilar
 C: Pilar
 F: Pilar y Emilio
 C: y Emilio. Y después quién vino, después de Emilio
 F: luego ya, Angelines
 C: Angelines...
 F: yo, Fernando
 C: tu...
 F: Pablo,
 C: Pablo...
 F: y Paca
 C: y Paca. O sea, que tu eres casi de los últimos, Fernando? tu vienes, Fernando, y luego va Pablo y luego va Paca.
 F: todos los que nos quedamos aquí
 C: claro
 F: por no dejar esto abandonado, porque no había...problema, y luego fue entonces cuando ya ...acabó la guerra y todo pues ya empezamos Pablo y yo. Y ya lo resurgimos
 C: claro. Y todo esto funcio... todo esto existía? O sea, estaba la casa allí, ésa es la casa..
 F: no.
 C: no? cómo era...
 F: eran unos...donde estaba...donde va a ser el museo ahora...
 C: Navalcarnero no lo conozco
 F: era una casita de... dos, tres, cuatro... seis habitaciones tenía,
 C: la casa, era una casita baja, blanca, encalada...
 F: de ésas antiguas
 C: (...), sí, de las de toda la vida
 F: ahora ya queda poco...lo que queda es lo de la abuela que lo vamos a limpiar y demás, para tener un poco de recuerdo,
 C: y dónde está lo de la abuela
 F: ésta de aquí, ésta de aquí de...la cocina ésta de...ésa era de mi abuela
 C: ésta de aquí de...
 F: la cocina ésa! Tú no la has visto la cocina ésa?
 C: no, vamos a verla! Ven vamos a verla!...yo guardo esto, no te preocupes...
 F: Mira, ven

(Sigue entrevista en otra sala)

F: ves? Ésa era la cocina
 C: (...) Enséñamelo...
 F: arañas y todo...ya ves, ése era un secadero! Eso de ahí era un secadero,
 C: de que...
 F: un secadero de pucheros

C: de pucheros? qué maravilla, y ésta es la antigua...qué bonita
 F: ése era un basal que tenía
 C: con las antiguas...con las antiguas maderas (...) las ventanas...
 F: lo va a limpiar, lo va a limpiarlo para blanquearlas,
 C: claro, y esta era la cocina de tu abuela, el secadero y esto de aquí era la entrada.
 F: y esto era...el portal
 C: el portal, y eso de ahí dentro?
 (...)

C: Fernando, y eso de aquí que era? Esto es la entrada y esto de ahí que era?
 F: eso es la sala
 C: la sala?
 F: la sala
 C: ahí es donde guardas ahora los pucheros
 F: esa era la alcoba y esa era la otra alcoba, mira
 C: ah...claro
 F: ya ves,
 C: claro, claro, claro, claro, ya entiendo, ah...con los antiguos suelos, estos eran los
 suelos de antes
 F: estos eran suelos de baldosa de barro
 C: de baldosa de barro (...), efectivamente, la baldosa de barro...sí, sí...y esto era un
 dormitorio...
 F: seguro...y ahora con el tiempo y todo, está todo...eso.
 C: eso es arreglarlo; tiene que quedarse aquí, así, Fernando
 F: lo quiero yo hacer para...para los cacharros, museo de cacharros
 C: sí,
 F: para el recuerdo
 C: quedará muy bien, quedará muy bien! Y es un sitio fenomenal para hacerlo, si no
 te quitan la luz! Porque ahí van a construir... ahí van a...
 F: eso era, eso era un huerto. Ahora van a hacer chalés
 C: era un huerto? y era de la casa también?
 F: no...
 C: no...era un huerto de...
 F: otro particular, eso era un huerto de...que sembraban y demás...ahora ya lo han
 quitado y ya hacen chalés
 C: y nada... o sea, que ésta era la casa original de Navalcarnero
 F: claro
 C: y la otra es nueva, se hizo después
 F: la otra es...donde está la...donde el museo. Allí es donde vivíamos nosotros y aquí
 vivía Andrés
 C: Aquí vivía Andrés?
 F: Andrés
 C: el primo de tu madre vivía aquí.
 F: su mujer se llamaba Marciana...nombre de marciano!
 -risas-
 C: o sea, que aquí vivía Andrés y antes de Andrés tu abuela.
 F: tiene un chalé...
 C: Primero vivía tu abuela

F: eh?
 C: primero vivía tu abuela y...
 F: la primera que vivía aquí fue mi abuela
 C: claro, con sus hijos
 F: claro
 C: y entonces siguió Andrés con el, con el...alfarería,
 F: claro...
 C: y entonces tú viste eso...
 F: (...) yo vine aquí cuando la guerra
 C: claro, (...) está clarísimo
 F: cuando estalló la guerra
 C: cuando estalló la guerra, y entonces estaba la casa...
 F: salimos zumbando, estaba la cosa que ardía
 C: claro,
 F: ya te digo,
 C: (...)
 F: tiene una historia
 C: Fernando (...) y aquella, es entonces la casa (...)?
 F: eh?
 C: la casa ésta. Donde vivís ahora?
 F: no sé si está aquí la gradilla, voy a ver si está aquí...
 C: crees que todavía la conservas?
 (...)
 F: Mira! El galápago!
 C: uf! Si está mucho más arreglado esto!
 F: esto da (...) para calefacción, para calefacción Gloria. Esta es otra grande, es más grande, es más grande
 C: ah! esto parece, se parece al...galápago, se parece al galápago sí
 F: la gradilla no hay
 C: no, verdad? qué pena, qué pena que no tengas una. Porque para el museo estaría muy bien, ponerla en el museo
 F: Mira! aquí está!
 C: ah!, claro! Una moldura, y aquí ponías el barro no?
 F: esa es la gradilla, esa es la gradilla
 C: (...) y aquí ponías el barro, míralo...pero esto lo tienes que poner en el museo, lo tienes que poner ahí (...) sí, dos palmos más o menos de largo...
 F: es que es el tamaño de la teja
 C: sí, si el tamaño de la teja, sí. Y esto se va a dejar igual todo no?. Esto qué era antes? Esto...
 F: esto lo hicimos nosotros
 C: lo hicisteis vosotros?
 F: Pablo y yo
 C: esto lo hicisteis Pablo y tú?
 F: lo levantamos nosotros. Era una bodega
 C: era una bodega? una antigua bodega era. Y, y te iba a preguntar...
 F: se cayó cuando la guerra, se llevaron las tinajas y luego nosotros lo levantamos

C: Fernando, Fernando, entonces la casa vieja es aquello y todo esto lo levantásteis.
 Todo esto, qué hicisteis...
 F: no, era...era el ()
 C: esto también era bodega
 F: si esto era el (). El () era hasta ahí
 C: o sea...
 F: había seis ruedas! Una, otra ahí, otra allí, estaban repartidas las ruedas.
 C: las ruedas de qué,
 F: de tornos,
 C: de tornos, esto todo era...estaba lleno de ruedas de tornos. Cuántas ruedas de tornos?
 F: luego ya cuando...esto..Faltó mí... abuela,
 C: se fue todo
 F: desapareció
 C: desapareció.
 F: y ya no quedó más que una
 C: Andrés no tuvo hijos? Andrés,
 F: ...o dos. No quedó más que dos...
 C: Andrés no tuvo hijos?
 F: eh?
 C: tu tío Andrés no tuvo hijos
 F: trabajaba ahí en ese lado, en una...está ahora cambiado
 C: claro,
 F: ya te digo, ha cambiado ahora
 C: te iba a preguntar, Fernando...
 F: el qué
 C: Entonces, entonces, Andrés no tuvo hijos
 F: eh?
 C: Andrés no tuvo hijos?
 F: que no?
 C: que no tuvo hijos,
 F: hijos? Sí,
 C: tuvo hijos?
 F: tiene un chaval y una chavala. El hijo tiene un alfar en Ladrada
 C: en Ladrada? Sotillo de Ladrada?
 F: si, ya es mayor
 C: ah! no sabía (...)
 F: el hijo tiene un alfar en Ladrada
 C: en Ladrada, fíjate...en Ladrada, o sea que
 F: es parecido al padre, igual que el padre, el padre trabajaba muy bien. Era el mejor alfarero de Alcorcón
 C: cómo se apellidaba Andrés,
 F: Andrés Ortega
 C: Andrés Ortega
 F: Hernández
 C: Ortega Hernández

C: Y entonces, tu abuela, tu abuela la madre de Andrés y de tu madre, no?
 Fernando? Cómo se llamaba, la abuela
 F: qué
 C: tu abuela cómo se llamaba...
 F: mi abuela?
 C: si
 F: Ignacia
 C: Ignacia...eh...de apellido no lo sé, no te acuerdas no? Ignacia
 F: Ignacia Ortega Hernández
 C: Hernández...
 F: era de...es que por lo que yo, eso...era de descendencia de aquí, de Alcorcón, familia de Alcorcón
 C: familia de Alcorcón
 F: era. Pero yo no sé como se...esto, se enamoraron, uno era de La Sagra y la otra de Navalagamella,
 C: (...)
 F: ahí no se cómo se...eso es () ahora se casan por las blancas! A ver! así que ()
 -risas-
 C: todo ha cambiado, todo ha cambiado, el mundo...
 F: se debieron ver en un sitio y ¡hala! se enamoraron
 C: qué bien, qué bien...claro. Sí, todo ha cambiado mucho Fernando. Y cuándo empezaste a hacer esculturas? Porque empezaste de alfar, has hecho muchos cacharros...
 F: yo...las primeras las empecé, ya verás tú...por ahí por los sesenta..., pues sesenta y cinco...cuando ya decayó los cacharros, ya ves,
 C: y te acuerdas de la época de cuando decayeron? El por qué?
 F: eh?
 C: Te acuerdas...recuerdas la época en la que empezó los cacharros a caer, que la gente no compraba, por qué dejaron de comprar...
 F: cuál dices tú
 C: la época en la que tu empezaste a hacer esculturas, que dices decayó...
 F: fue por el sesenta y cinco aproximadamente
 C: por qué fue? Y por qué cayeron los cacharros
 F: porque los cacharros ya no se llevaban. Fue Feliciano y cuando me vio que hacía yo las figurillas dice "hazme una Virgen", se fue la virgen con un niño y una paloma, y dijo "andá, fenómeno! está fenómeno" dice "quieres poner una exposición?" y es cuando la puse
 C: ésa fue tu primera exposición?
 F: yo no se... esto el...Neblín
 C: en Neblín
 F: dónde está Neblín, yo no conozco...ya no está, esa sala ya no está.
 C: en Neblín
 F: En Neblín puse dos y luego de ahí puse otra en Durán, otra en la calle de Villanueva puse, en Segovia...en Segovia fue fantástica, llevábamos ciento y pico y en una hora estaban todas vendidas
 (...)
 F: había un catedrático que... tenía yo...el rey Mino

C: sí

F: y fue y me llamó () dice “aquí tenemos un gran huésped de Grecia”, y de qué lo conoce usted? Dice: “hombre! cómo no lo voy a conocer si soy cate...profesor!” dice: “está fenómeno”. Estaba muy bien hecho, estaba muy majo, ya te digo,

C: y no conservas fotos, qué pena.

Entrevista 2

(...)

F: ...que es el patrón de aquí, de Segovia, y digo “bueno”, y dice “hágalo usted a su manera” ya te...y se lo hice como éste

C: claro, menos de unos ochenta centímetros, para la catedral de Segovia?

F: para la catedral de Segovia

C: y qué, y qué tema era? Qué tema era la de la escultura?

F: eh?

C: que, qué escultura era?

F: altura?

C: no, que qué tema era de escultura; era una virgen, era un...

F: eh...no, yo hice...no sabía más que...esto de, el nombre...San Fruto!

C: San Fruto?

F: ...y le puse el nombre de San Fruto.

C: San Fruto?-risas-

F: san Fruto! uy! Estaba más bonito! Nos encantó! Fenómeno!

C: y la primera exposición, recuerdas, recuerdas la primera exposición? La primera...la primera de todas

F: pues en Neblín

C: en Neblín fue la primera?

F: en Neblín la primera! Ahí puse

C: y dónde ()

F: ahí puse dos en Neblín,

C: y dónde estaba la galería, dónde estaba, no recuerdas el sitio? En Madrid estaba, no? la galería,

F: la sala?

C: sí,

F: eso es lo que no recuerdo, la calle. La calle Villanueva sí, y el de Goya también, que tenían allí, esto de...Durán muchas, estas...figuras de plata y de oro

C: en las subastas Durán, las subastas Durán?

F: ya ves, muchas figuras de oro y de plata... una riqueza tremenda

C: maravillosos. Y te iba a preguntar: cómo conociste a Feliciano? Feliciano el escultor

F: eh?

C: el escultor, Feliciano, y cómo le conociste

F: yo conocí a Feliciano...yo ya le conocía pero cosas que no... tratábamos y demás, y luego cuando vino a encargarme la virgen digo, digo -risas- yo ya me di cuenta, digo ya...y es cuando fue, y habló con Amparo, ésa si viene todos los años,

C: y quién es Amparo?

F: Amparo? La directora del arte...de la sala! Y esa es la que...

C: o sea que Feliciano eh...vino aquí, te pidió una virgen que le hicieras,

F: que le hiciera una virgen, esto...

C: y entonces él te presentó a Amparo

F: se la hice yo, es cuando ya estábamos amistad. Luego hizo el un cuenco, y una figura egipcia, y demás... el barro se lo cocí yo.

C: maravilloso. Y el horno? don.., el horno lo hiciste tu?

F: quién

C: el horno donde cocíais la...las piezas

F: el horno () de teja

C: lo hiciste tú, lo montaste tú con Pablo?

F: eh? ése lo hicimos nosotros

C: Pablo y tú lo hicisteis?

F: sí, sí, lo hicimos nosotros, y el hermano mayor,

C: tu hermano mayor?

F: también, y Emilio también! Los cuatro!

C: entre los cuatro lo hacíais. Y, y ese horno, antes de ese horno?

F: antes de ese había uno que cabía...1500 o 2000 piezas...

C: muchas tejas,

F: el del abuelo

C: el del abuelo...

F: ése si le conocí yo. Y luego coció también Andrés en el mucho, coció bastante. Porque era...no había salido... ahora todo el mundo que ha salido. Ése sí. Luego le tiramos nosotros y hicimos el cuadrado para teja

C: claro, claro, claro...

F: luego hicimos el pequeñito ése

C: ese pequeñito, y no se conservan, no se conservan los hornos

F: eh?

C: no se conservan los hornos originales, los hornos de tu abuela Ignacia

F: no son los mismos! No es la misma forma

C: no se conservan...no, pero no están, no existen, no se conservan...

F: eh?

C: no, no...se conservan, no están

F: el que?

C: los hornos de tu abuela, no, no...

F: cómo que no se conservan?

C: no se conservan?

F: sí...

C: dónde están?

F: esto, este, el antiguo?

C: sí,

F: no, esos no! estos que hay ahora están hechos por nosotros

C: pero los antiguos no se conservan

F: ah...el que tenía el abuelo era pequeño! ya ves,
 C: pequeño
 F: ese van 5000 piezas de tejas
 C: sí?
 F: había que espabilarse para llenarle. 24 horas
 –risas-
 C: (...)
 F: un quita-vidas.
 C: un quita vidas (...)
 –risas-
 F: así ahora; muchas cerámicas hay ahora, no es ná!
 C: no, han cambiado mucho las cosas y...bueno. Y aquí que pensáis hacer toda esta parte de aquí, esta, esta zona de aquí, esta habitación, esta...
 F: esto ya lo hemos hecho nosotros. Era toda una nave, en verdad era toda una nave, esto lo hemos hecho nosotros
 C: lo que son las paredes, todas las paredes. Claro, claro...
 F: ya te digo
 C: y estaba pegado a la casa de la abuela.
 F: claro,
 C: Y la casa donde vivís ahora, la casa nueva?
 F: ésa es nueva
 C: es nueva, de cuándo, la...
 F: esa la hicimos...pues sería por el año setenta por ahí
 C: Es muy joven la casa entonces, muy...nueva. Es nueva la casa, si
 F: ésa la hizo Pablo
 C: la casa?
 F: si, si
 C: la levantó Pablo? Con una cuadrilla sería de albañiles sería...
 F: hombre! Le he ayudado yo! pa chasco! La ha hecho, claro
 C: (...) pero y los cimi,...desde los cimientos
 F: eh?
 C: desde los cimientos
 F: desde los cimientos. El tejado na, lo puso el carpintero. La teja. Ya te digo
 C: pues ha cambiado todo mucho. Y, // el, // entonces el barro había una cantera aquí me has dicho no? Fernando
 F: eh?
 C: había una cantera en Navalcarnero, aquí en...en, en, otro sitio
 F: de donde sacábamos el barro?
 C: si, ¿dónde estaba?
 F: Ahí abajo
 C: Y dónde más o menos
 F: Donde...en frente de...del mesón del Pijorro (¿?)...
 C: del Pijorro
 F: si, del Arriero, enfrente del Arriero. Ahora están haciendo chalés
 C: vaya por Dios,
 F: están haciendo chalés
 C: y ya no se ha vuelto a utilizar de cantera ni nada

F: todo ahora todo lo devoran, bueno!..Uh!

C: y aquí en Navalcarnero no había más alfares, no había nadie más?

F: eh?

C: ¿Erais la única familia de alfares en Navalcarnero?

F: había uno que lo pusieron los gamas, un alfar, en la calle San José

C: en la calle San José, aquí en Navalcarnero

F: aquí en Navalcarnero

C: y te acuerdas de la época?

F: ahora ya todo aquello es una ciudad!

C: pero, pero no te acuerdas de la época de cuando vinieron los gamas. Porque vinieron primero, vinieron primero los catalanes, luego se marcharon

F: luego se marcharon

C: vinieron los gamas, pero los gamas de dónde venían

F: luego se marcharon

C: de dónde venían los gamas, de dónde venían

F: pero...duraron poco

C: pero de dónde, de dónde venían

F: no...Los cacharros que hacían no eran

C: no eran buenos,

F: de tal cosa...los que eran buenos eran los de aquí, los de Alcorcón. Ahora los de Alcorcón tenían una cosa, que eran muy finos, pero se rompían enseguida

C: (...) se rompían

F: llegaban la mu...los carros! Con las, con los cacharros y decían "eh! cacharrero! de dónde los traes! De Alcorcón o de Navalcarnero?, dice: "de Navalcarnero!" y los traía de...

C: Alcorcón

F: Alcorcón, sacaba uno y dice "no! este no es de Navalcarnero es de Alcorcón, es mu fino. El que...son muy buenos, mu toscos son los de Navalcarnero que duran mucho"

C: -risas- por el barro, era por el barro.

F: duraban mucho, era mu tosco! pero duraban mucho.

C: pero era porque tenían chinitas como me has dicho antes, era porque tenía...

F: eh?

C: que el barro tenía chinitas, tenía...

F: lo habían sacado de ahí abajo. Y Andrés...

C: (...) Pero Andrés lo filtraba ya, no?

F: Andrés también lo sacaba

C: pero Andrés ya lo, ya lo, ya lo colaba, ya lo colaba

F: ya lo colaba

C: y aún así era, era más tosco

F: si, había mucho chinarro si...y caniches, eso lo colaba

C: pero incluso después de colarlo el barro era más tosco que el de Alcorcón

F: no, colaba mu fino!

C: entonces?

F: se, se separa la arena y los caniches

C: pero entonces, el...lo que hacía Andrés, aunque lo había colado, el barro, era el de Navalcarnero más gordo que el de Alcorcón

F: sí...

C: o sea que aún así, aún colándolo, el que se hacía aquí

F: siempre, el de aquí ha sido siempre.

C: más duro

F: Siempre, ha sido...

C: más grueso y más duro

F. las ollas y los pucheros y todo; hay ollas quizás que hay ahí alguna aquí en Navalcarnero de mi generación que tienen ollas de mi abuelo, conserva.

C: y no tendrás ollas de tu abuelo, no tienes nada de tu abuelo

F: claro,

C: no te queda nada de tu abuelo, que pena, no hay nada. De ahí no queda nada. No queda de nada, claro. Pues me hubiera gustado ver alguna, ver alguna me hubiera gustado... ver alguna, alguna de tu abuelo...de tu abuelo: entonces, tu abuelo y tu abuela, los dos eran alfareros: Ignacia, tu abuela Ignacia y tu abuelo, eran los dos, los dos hacían...

F: mi abuelo se llamaba pues Pablo y era de bajito como Pablo

C: sí? Como tu hermano

F: ya ves! era bajito

—risas—

C: ¿Por eso le pusieron Pablo?

—Risas—

F: era muy trabajadora la abuela. Se ponía con un...con un delantal, a remimar pucheros

C: a remimar?

F: que era lo, que se abrieran un poco y era fenómeno! No parecía cacharrera, parecía una señora

C: qué es eso de remimar?

F: vestía como una señora (...) me decían así algunos que se han marchado de aquí, que era la más rica de aquí de Navalcarnero

C: tu abuela

F: tenía acciones en Barcelona, en San Sebastián, en varios sitios tenía acciones

C: acciones de empresas

F. claro, era una época que no había más que...la, la era del barro.

C: la era del barro, claro

F. ahora...ahora no lo siguen

C: claro

F: no lo siguen ahora porque las tecnologías lo ha devorado todo

C: claro, claro, claro. Y, y, vosotros la casa esta de tu abuela...cuántos hijos tuvo tu abuela, más o menos, cuántos hijos?

F: fueron...se murieron casi todos

C: claro //

F. pero era de las del baño, del polvo del baño enfermaban...era mu malo. Tenía un molino de piedra y tenían que moler...el baño, porque lo traían en piedras

C: qué es eso del baño, cuéntamelo

F: el baño, el que echan a pucheros, lo que tiene los pu//, ese baño que tienen los pucheros pues lo vendían en piedras azules, eso era lo que hueles eso de ahí, eso era malísimo

C: qué era un esmalte, un qué era, una especie de esmalte
F: esmalte, es esmalte
C: entonces era malo porque la gente olía no? olía los vapores, los vapores...
F: el polvillo que soltaban,...polvillo. Como el cemento! El cemento también es malo!
y el yeso también es malo
C: claro, //
F: entonces enfermaban y se morían enseguida
C: entonces venían en piedras, ellos molían la piedra y con eso lo calentaban, cómo hacían
F: lo calentaban en el agua
C: lo echaban al agua
F: le daban la espesura correspondiente y bañaban los cacharros
C: y luego los cal // los metían en el horno
F: luego al cocerlos
C: al cocerlos claro. Y esas piedras qué eran,
F: eh?
C: qué eran, esas piedras de qué eran? de qué estaban hechas, las piedras que molían
F: de eso, eso era de Linares, lo traían de la mina de Linares
C: de las minas de Linares?
F: eran piedras! Venían pues eso de// pues esto de// un molino y piedras
C: de Linares? De Jaén? Del pueblo de Linares, de Jaén? Del sur?
F: como// eran azules. Olían //
C: claro, tenían //eran azules. Tu recuerdas eso, has trabajado con eso, lo recuerdas? lo has trabajado tu?
F: trabajábamos mucho // mi madre que en paz descansa decía “no siento más que me muera y vendan el alfar”
C: claro, claro
F: había trabajado tanto! No sabía casi leer ni escribir, a ver! porque estaba siempre aquí de faena
C: estaban aquí todos //
F: sacaban un horno? No daban a vasto no tenían va! pa una carreta o dos cargaban, los demás tenían que estar esperando a que cociera el otro horno y era así, ahora? Muchos se adelantaban a cargarlas antes de tiempo para tenerlo.
C: Madre mía, claro.
F: Era una época de mucho trajín.
C: Y sus hijos? Pero y//
F: en Alcorcón! En Alcorcón también tenía mucho// trajín, igual
C: entonces tenía en Alcorcón y aquí tenía los dos sitios de fabricación digamos, no? en Alcorcón // y de Alcorcón no conserváis nada, se cerró y se siguió aquí,
F: en Alcorcón no // no hay más que uno de Pascual que tienen unos pucheros que no los vende, que es del padre ()
C: pero Pascual no es de la familia
F: no // Pascual era alfarero
C: era alfarero pero no era de la familia, no era de tu familia,
F: no, no era de la familia//

C: sólo Andrés. Andrés era el único hijo de tu abuela, el único hijo de tu abuela que continuó el //

F: y Julio también era //

C: alfarero,

F://de mi madre ()

C: también era alfarero

F: era descendente de allí.

C: de Alcorcón

F: Yo no sé cómo ahí como empezó la familia ésa

C: no lo sabes, claro, es muy difícil. La familia es muy numerosa

F: es ahí donde empezó la familia

C: y de los hijos de tu abuela, porque // esto pasó a tu madre y a tu padre, digamos

F: claro //

C: pero por qué no pasó a los demás hijos de tu abuela? no, no quisieron seguir...

F: porque no // que no//se murieron todos!

C: claro, ni siquiera sobrevivió

F: luego se casó de segunda vez y se lo derrochó todo el que// con el que se casó

C: tu abuela? Se casó de segundas nupcias?

F: sí, se casó de dos veces, y les decían las amigas de aquí: “ ay Ignacia! has hecho una locura!” “y qué quieres que haga si estoy sola y demás”. Y mira, se lo devoró todo

C: y conocisteis, conociste, conocistes Fernando a //

F: yo no la conocí

C: no la conociste a tu abuela

F: ni Pablo ni Paca. Los // mi hermano, los mayores sí, los tres que faltan, eran los más mayores pues esos sí

C: y ellos te hablaron de tu abuela, ellos fueron los que te hablaron de Ignacia y de Pablo, de tus dos abuelos

F: sí, ya te digo

C: claro, claro...

F: tenía un trajín, buá!

C: tremendo

F: de miedo, así ()

C: y toda esta parte, toda esta parte de aquí donde tienes el huerto y has puesto el horno y tal ahí ()

F: donde está la casa, donde vivimos?

C: sí

F: Allí había un huertecito

C: había un huertecito antes?

F: un huertecito

C: (...), y aquí también, toda esta parte de aquí también?

F: no, todo ha sido según está

C: según están ya, que es con huerto y con cosas //

F: ya te digo

C: o sea, todo era un huerto, con la casa y todo esto una nave inmensa con seis tornos

F: claro, claro, eso es.

C: y estaban los hijos de// de tu abuela trabajando, y cuando fallecieron tus // los hijos de tu abuela vinieron los

F: vinieron los otros, los catalanes, los gamas y los de Alcorcón. Los de Alcorcón estuvieron cuatro

C: y después de la guerra vinisteis Pablo y tú a continuar esto

F: no, antes de la guerra!

C: no, digo, vinisteis antes de la guerra

F: antes de la guerra vinimos nosotros aquí

C: con tus padres

F: nos cogió la// de veraneo! // Estaba la cosa que ardía. Mi padre tuvo que ir a la guerra! Era militar, era de infantería

C: era de infantería tu// vuestro padre?

F: si//,

C: y vivían en Madrid,

F: eh?

C: vivían en Madrid. Hola Pablo!

P: a ver, a ver qué hacéis!

C: estamos grabando. Me esta contando la vida de cuando erais pequeños y vinisteis aquí por primera vez, aquí a continuar esto

P: ah! Estás grabando ahí?

C: (...) escribir es una locura, es mucho mejor// y luego lo paso. Y me está contando la casa de // la abuela que tuvo muchos hijos, que estuvo la casa allí y todo esto era una nave llena de tornos, de // entonces los que ()

F: Pablo lo que hacía

C: que continuaran Andrés, y tu abuelo, vuestro tío abuelo

F: Catí! Pablo lo que hacía era //, lo que se le daban muy bien eran los fondos de tinaja

C: ¿a ti?

F: fondos de tinajas y las cazuelas grandes de asar!

C: si?

F: y jardineras

C: ¿y por qué no continuaste Pablo? Por qué no continuaste haciendo nada de eso?

F:-risas- Pablo ya no quiere saber nada de eso!

P: ahora ya ná!

F: ya no quiere saber nada de eso –risas-

C: qué pena//

F: ya no quiere ni ná

P: ya estoy jubilado!

C: bueno pero yo me refiero // hombre, ya! Pero ()

P: a seguir, a seguir? No, ya no!

C: porque Fernando y tú fuisteis los únicos que os quedasteis aquí con vuestra abuela

F: ya ves,

C: y los hermanos no//

P: no, los demás nada, no

C: se fueron. Y a qué se dedicaron vuestros hermanos? A una cosa totalmente diferente, claro...

P: uno correos, otra en el ministerio del ejército, cada uno tiene su carrera, la otra en correos también // todos en correos están.

C: vuestro padre era militar me decía Fernando

P: si,

C: era militar,

P: si, capitán

C: capitán, era capitán de infantería?

P: si.

C: estuvo de capitán de infantería (...) Y cuando estalló la guerra aquello fue una locura para vosotros

P: bua, yo tendría seis años

C: seis años? Si, Fernando tenía cinco años, cinco años

P: si,

C: y vinisteis aquí?, salisteis de Madrid, y vinisteis aquí

P: luego cuando acab// ya cuando empezó la guerra vinimos aquí, esto estaba de que // cuando// mi madre era de esto// era// de ella y nos quedamos nosotros aquí

C: claro

P: y empezamos a hacer tejas, hacer cosas y de todo

C: y Navalcar// claro...

P: Navalcarnero, esto era de casas pequeñas

C: muy poca gente aquí viviendo

P: y muy poca gente había, buá!

C: la cantera me contó Fernando que está en la parte baja de //del pueblo, esta ahora en la parte baja del pueblo

P: si

C: y dónde está más o menos ahora, para yo situarme con el coche, dónde estaba más o menos la cantera? porque a mi me lo ha contado pero yo no sé situarme, no sé dónde es

P: en la calle de// Vicuña

C: la calle de Vicuña, o sea está yendo para allá

P: abajo, esa que hay abajo? Abajo

C: bajas esta calle

P: a mano derecha// a mano izquierda

C: a mano izquierda esa calle, o sea coges

P: un corral que hay

C: o sea coges esa calle, empiezas ahí //

P: no esa no, la otra, aquella de allá,

C: la de aquella de allá a mano izquierda

P: por donde has subido, donde has subido a mano izquierda

C: a mano izquierda, bajando esa calle

F: sabes de donde saca// sabes de dónde sacábamos la arcilla para la teja? a ocho metros de profundidad, aquí

C: y cómo// pero y cómo lo hacíais, había // poníais unas escaleras

P: un torno

C: un torno?

F: claro, // mira, mira

P: eso no lo has puesto tú

F: salía una arcilla...

P: a sei// a seis metros había una capa arcillosa y entonces se hacía todas las tejas y todo. Se hicieron miles y miles

C: y cómo llegaste, o sea, esa cantera la//

P: en el patio mismo! La descubrimos y haciendo pruebas, aquí, aquí! en el corral, si!

C: aquí?

P: () en la cueva, si

F: teníamos dos pozos, uno allí donde está la placa de hierro

C: al lado de //

F: allí, uno. Y otro aquí en el horno

C: dos pozos de//

F: dos pozos. Lo sacábamos con un torno! y un esportón.

P: pero un montón, o sea, un montón, hacíamos como el horno

C: qué barbaridad. Pero entonces cuándo// hicisteis esos pozos? porque originalmente la cantera estaba allí, y cuándo empezasteis // (...)

P: a los //unos siete años después

C: siete años después. O sea, cuando terminó la guerra vinisteis aquí, y después siete años después descubristeis eso. Pero por qué, porque descubrirlo por las buenas, es porque //

P: porque hacíamos pozos para// para sacar agua porque como no había, la de pozos y// hicimos por lo menos tres pozos para ver si sacábamos agua

C: de dónde sacabais el agua para// hacer todo

P: pues una cosa // a pozos que había ahí, a la vuelta// ahí, al // pijorro, al caño ese que era antiguo, lo traíamos con un bidón y un borrico lo traíamos aquí.

C: (...) me gustaría saber dónde es, así para situarme, claro, como no// como muchas veces no //

P: pero ese caño lo han quitado ya, lo han puesto más arriba

C: qué pena

P: y eso veía de ahí arriba, del depósito viene, el agua ese

C: el agua del pozo// del caño actual

P: del caño, si, que hay

C: claro, pero la del original no, la del original ya se cerró

P: no, ha cambiado todo

F: ya lo que secar la arcilla en eras, ahí. Había ahí una plataforma de una era y lo tendíamos

C: en dónde

P: en el patio

F: y lo machacábamos

P: el barro, la arcilla eso // es como si fuera cal, y eso se seca y una vez que se quitaba la humedad vegetal, de la tierra que tiene, la humedad que tiene () entonces pues se secaba y ya se metía en el agua como si fuera harina, se hacía eso papilla macho! Y de eso hacíamos las tejas. Ladrillos no, la tierra más inferior para ladrillos y la arcilla buena para tejas

C: o sea que el barro para // el barro que era muy grueso para ladrillo y la teja era más barro//

P: si //

C: pero más fino, más arcilloso

P: arcilloso, claro. Pues no se han hecho tejas aquí! buá!
C: y el esmalte? Cuándo empezasteis a trabajar con esmalte?
P: el esmalte, no, el esmalte es más viejo ya. Mis abuelos y todo lo hicimos. Eso lo traían de Linares
C: de Linares
P: de Linares, el azul.
C. espera, que me pongo aquí,
P: el azul!
C: ponte, ponte! Que te tienen que escuchar! ponte aquí
P: -risas-
C. que te tengo que grabar
P: si yo ya me voy
C: no! quédate! ()si voy a venir muchos días. Yo, hasta que escriba todo, y voy a quedarme con // las ideas muy claras voy a preguntarle muchas veces, porque voy a hacer el cuadro cronológico, eh? Todo, para que quede todo claro
P: eso graba // las conversaciones
C: claro, si esto// Esto graba, claro! Si está grabando, no lo ves que se está moviendo?
P: ah, si!
C. pero no molesta porque no hace ruido, (...) lo dejas aquí y entonces yo luego lo transcribo
P: coge las ondas y //
C: no, luego lo escucho y lo transcribo
P: lo escribes tú
C: claro. Y de ahí sacamos ideas, sabes? pues esta idea, pues esta otra idea, y tal...
P: ah, pues eso de la arcilla es //
C: y el esmalte, y el esmalte?, eso te iba a decir,
P: el esmalte lo traemos de Linares
C: lo traíais de Linares, con tu abuela, traíais esmalte
F: eh?
P: no, eso lo traían, antes lo traían en//
C: con tu abuela ya traíais esmaltes.
P: claro, con el abuelo y la abuela, hace ya de esto
C: de colores, esmaltes de colores, ya había esmaltes de colores //
P: había esmaltes de colores, si //el azul, si, si. Era el azul
C: sólo con el azul?
P: es que ese ()
C. que es el que // me decía Fernando que en el molino lo //
P: eso! lo machacaban en piedra, si
C: en piedra y entonces luego lo echabais a agua caliente, no? en agua caliente,
F: era agua corriente
C: agua corriente y ya!
F: agua corriente
C: que traíais de los pozos de abajo, pero
F: claro, era de un pozo que había ahí!

C. del caño de abajo, del caño de abajo. Entonces veníais con el agua, lo mezclabais con el picado del azul, el azul de la piedra y eso luego lo poníais en los cacharros

F: hacían en caldo

P: con el caldo ése se pintaban los cacharros

C. y quedaban azules los cacharros

P: pero con el fuego se quedaban relucientes, luego con el // eso luego hay que meterlo en el horno

C: y se quedaba transparente

P: claro, eso era con //

C. es el esmalte transparente de toda la vida

P: a mil grados se quedan pues transparente, lo que esos cacharros ahora estos brillantes y eso

C: claro,

P: sin fuego, nada, eso no vale nada. Sin fuego no se// no era nada claro

C: claro// y // entonces, te iba a preguntar, eh// claro! Cuando vino Feliciano aquí por primera vez, venía mucha gente aquí a comprar porque entonces os conocían todos

F: si// había temporadas

C: tu cómo empezaste a hacer esculturas? Qué te vino a la cabeza?

F: cuando puse yo la// exposición

C: no, antes! (...) Cuándo empezaste a tener la necesidad de hacer escultura

F: ya te lo he dicho, a los sesenta o por ahí, o sesenta y cinco años

C: y por qué de repente escultura?

P: no! porque poco a poco se vio hacerlo//

F: //()

P: porque le dijo// un cura le dijo que hiciera un nacimiento, figuritas de estas de // pequeñas! Y empezó con las figuritas luego una más grande y así fue.

C: y que, y que, y que te// qué temas, qué temas te gustaba expresar por ejemplo: pues, pues hacías vírgenes luego dijiste de hacer otra cosa, qué te iba gustando?

P. pasito // esto es para //

F: // de muchos

C: pero de lo que leías, de lo que te contaban, de historias antiguas, de tradiciones, de qué

P: de lo que veía, casi

C: de todo, de lo que ibas viendo

F: yo tengo de // la Biblia

C: la Biblia. Eres una persona creyente, religiosa...

F: habré leído la Biblia lo menos tres o cuatro veces // era una época muy antigua, estás? Hacía cosas //()

C: empezaste con temas bíblicos

F: luego ya hacía otros temas a parte de la...

C: pero he visto Aristóteles, Sócrates

F: sabes tu lo que le // hizo Jesucristo a el profeta Jeremías?

C: díme

F: dice "oye! ves a Jerusalén y di que se preparen que voy a predicar" y va y le dice "maestro, allí no hay quien vaya. Me van a recibir con flechas y con lanzas! Dice "bueno! Pues si no quieres pues // ves a casa del alfarero, a ver lo que hace", coge

el () va a casa del alfarero, y estaba haciendo cacharros y fue y se le rompió uno, cogió la masa y volvió y hizo otro, cogió la // y le dice “qué! qué le habrás visto?”, dice “ pues he visto que ha hecho un cacharro y se le ha roto pero ha cogido la masa y ha vuelto a hacer otro” dice, “pues así yo puedo cambiar al hombre”

C: claro,

F: fíjate, -risas- así ha podido cambiarlo

P: pues sí, sí //

F: ya ves, -risas-

C: es interesante, es muy interesante. Y luego por ejemplo con, Fernando, en el caso de Aristóteles, del rey Midas, de Platón de Sócrates, que hemos visto ahí las esculturas, te acuerdas de Sócrates que // (...)

F: eh?

C: lo compré hace ya //

F: ése era de Grecia!

C: pues eso (...) Cuando empezaste en Grecia! Esos temas, o //

F: la historia // la historia de Grecia, eso es cuando ya después, ya lo //

C: pero qué es lo que te gustaba de eso

F: pues anda que no he comprado libros yo para leer! Porque me ha gustado leer un rato, por enterarme de lo que es el mundo, ya ves!

(...)

C: ya no haces cacharros, Fernando? Fernando ya no haces cacharros?

P: pocos

F: eh?

C: ya no haces cacharros con el torno?

F: repaso aquellos

C: ah, claro, y éste

F: los repaso éstos.

(...)

Entrevista 3

F: (...) figuras, arbolitos y demás

C: arbolitos y fi //

F: luego pasé a //las esculturas, las grandes éstas

C: primero empezaste con las esculturas pequeñas y luego se// empezaste con las grandes. Bueno, pues vamos a ver que // te acuerdas de las primeras esculturas? Ya no guardarás, verdad? ya no guardarás de las primeras esculturas?

F: eh?

C: que ya no guardarás de las primeras esculturas me imagino, guardas?

(...)

F: mira, éste es el horno

C: este es el horno,

(...)

F: está cargado!
 C: que está cargado dices?, ten cuidado
 (...)
 C: eso es metal?
 F: se tapan con latas!
 C: se tapa con latas,
 F: mira, lo ves? Está cargado
 C: ya veo, si, //
 F: una placa, una //
 C: una placa para poner no?
 F: () para poner // y esta es otra
 C: una placa para?, ah, qué bonita es ésta, qué es?
 F: esto es de Alcorcón,
 C: de Alcorcón?
 F: de la exposición que hice de Alcorcón,
 C: y la tienes aquí? : "Fernando Roche, ingenuidad en figuras de barro, Alcorcón 1978", (...)
 F: mira cómo está cargado
 C: Y qué hace aquí, pero y por qué no sacamos esas figuritas? Por qué no las sacamos? Así puedes seguir utilizando el horno,
 F: eh?
 C: que si quitamos todas las figuras
 F: qué
 C: que, digo, que si quitamos
 F: () con el barro
 C: no pasa nada, que digo que si quitamos todo, todas las figuras, lo vaciamos, así puedes reutilizar el horno
 F: cómo dices
 C: pues quitar todas las figuras vaciar el horno y así lo puedes utilizar otra vez, si quieres te ayudo
 F: como sacas las figuras dices tú?
 C: no, que si quieres sacamos las figuras y así vaciamos el horno para que lo vuelvas a utilizar
 F: cómo, el horno, dices tú
 C: esto
 F: que cómo se hace?
 C: bueno,
 F: no, eso no se d// porque no, el horno no, ahora ya cargado se colocan según están ahí, estás?
 C: y don// y se coloca la madera por ahí abajo
 F: Se colocan unas sobre otras sobre lo que está ahí colocados, estás?
 C: // y ,
 F: lo que tienes que coger tu la idea de cómo están colocados, estás?
 C: si //
 F: solamente tú te coges la idea se colocan una la otra de manera que no se rompan
 C: y juntitas, claro, sin distancia

F: claro, ya te digo,
 C: y esto lo vacías, ahora lo//
 F: eh?
 C: que ahora lo tienes que vaciar porque esto lo //
 F: ya! Esto empecé yo a los sesenta años, empezaría, por ahí o a los setenta
 C: a los sesenta empezarías a hacer qué
 F: empecé a hacer las figuras
 C: las figuritas
 F: si
 C: a los sesenta años aproximadamente
 F: si, del sesenta y cinco o setenta, por ahí.
 C: pero en 1960 o 65 dices?
 F: eh?
 C: 1960, 65?
 F: si
 C: en los años 1960-65
 F: si, claro
 C: tu te acuerdas Fernando del año// en que naciste? el año //
 F: eh?
 C: te acuerdas del año en que naciste?
 F: el año en que nací yo?
 C: si
 F: eso si que no me acuerdo! Lo que me acuerdo es que tengo 18 años –risas- lo que me acuerdo
 C: o sea que son 81 //()
 F: ése es el hogar, mira,
 C: (...)
 F: así que si quieres haz las fotografías
 C: no, no, yo vengo otro día con la cámara, con las fotos,
 F: anda! Pues has hecho pocas fotografías, //
 C: no! si vamos a hacer un montón,
 F: eh?
 C: que el próximo día que venga con más gente hago fotos, tomas y todo
 F: si?
 C: si, tengo muchos meses por delante para hacer todo, no pasa nada. Vengo con la grabadora ahora para escribir y poco a poco voy ordenando cosas y ya más adelante hacer fotos, tomas, incluso mejor porque ya no estarán los albañiles y tenemos las tomas...
 F: (...) la televisión hace también (...)
 (...)
 C: qué cantidad de cosas y de cacharros. Yo voy a dejar esto aquí, porque es muy cómodo,
 F: de esto, puedes sacar una fotografía de ése
 C: de cual, de éste? no, voy a hacer foto de todo, voy a hacer foto de todo, porque voy a hacer
 F: fotos no haces?

C: sí! Que la cámara, no tengo todavía, no tengo la cámara, me la van a dejar y un día vengo a hacer fotos de todo; de esto del horno, de la casa, figuras y por eso quiero ver // cómo, cómo empezaste, con que temas empezaste a hacer figuritas, con los temas bíblicos

F: ya te lo dije el otro día!

C: con los temas bíblicos

F: si te lo escribí en la //

C: sí,

F: te lo escribí cómo empecé

C: si! No, no, me refiero...

F: no?

C: si, pero no, me refiero, me refiero a e// en las figuras, en las esculturas con qué temas empezaste, si guardas las primeras // figuras, si las guardas, si las tienes, alguna, figuras...

F: pues eso lo hice yo, Alcorcón 78, no?

C: ésa la del 78,

F: y la de Neblín fue antes, por ahí, por el 60 o por ahí sería, en Neblín

C: la de Neblín que fue la primera exposición que hiciste, si

F: hice dos en Neblín

C: hiciste dos,

F: y otra en Durán

C: y luego en Durán

F: y otra en // Villanueva

C: y luego en Villanueva

F: en Segovia

C: y eran galerías, (...)

F: y luego en // la sala Goya de París, que llevó // llevó bastantes figuras, que por cierto no vimos un céntimo –risas-. Que se llevó cuadros de todos, de la Mari Pepa, de la Maria Belén, pintoras y () “Fernando!” dice “le han dado a usted algo de dinero?” digo “la calle pa correr!” dice “lo ves?” le dice la una a la otra, dice “le ha pasao lo que a nosotros”

C: -risas-(...)

F: dice que no tuvo bastante para el viaje y los gastos

C: qué pena, qué pena //

F: ya te digo,

C: y la galería no os compró nada?

F: eh?

C: la galería no os compró nada?

F: nada! ya no vimos nada, // ya te digo//, un caso,

C: quieres //

F: eh? No, hay aquí. Siéntate tú ahí

C: sí?

F: pero //ya te digo yo 1ue no// que hay mucho espabilao, mucho espabilao! () se llevaron seis y nada! () un pintor que fue y estuvo aquí, y dice “voy a exponer en Salamanca” y va y le digo “oye! digo a ver si te enteras de éstas figuras que son mías, de la sala, digo, y si las coges quédate con ellas para ti, te las regalo yo a ti”

C: le dijiste eso?

F: digo, “pero que no se rían de nosotros”. Y fue él y //

(Entra otra persona) (...)

F: lo he desmontado todo y digo “fuera!”

C: ha quedado muy bien,

F: es que estaba muy feo, va!

X: ha quedado muy bien

F: lo he desmontado todo, (...) eh? Mochetas! Lo vamos a poner con mochetas

X: habías visto,

C: blanco va a quedar fenomenal

X: habías visto cómo estaba?, cómo era? a mi no me gustaba. Ha quedado muy sencillo aquello

C: sí, porque habían puesto rasillas, no?

X: sí

C: sí, yo lo vi con las rasillas y las han quitado, todas las rasillas

X: () ha cambiado para otra cosa. Y Ángel, qué te ha dicho Ángel?

F: nada! Dice, está mejor quitándolo, y yo se hacerlo mejor

X: entrando ahí parecían nichos todo aquello

C: si! Que estaba ()

F: y luego ya // hacer como mochetas, que es lo suyo. Eso así parece un cementerio, eso parecen nichos // hay ya le quitas lo otro pero para //

X: bueno! Adiós y hasta otro día

C: bueno, otro día nos vemos, seguiré viniendo

X: adiós

C: hasta luego

F: bueno, pues //

C: o sea que //

F: y se hizo // el pintor se hizo con ellas

C: y recuerdas el nombre del pintor?

F: dice “no estaba en la sala pero puesto, estaba en otra y no me la querían dar y le he cogido, dice, pues allá voy, ya verás!. Y vi una y dice “no! pues aquí tienen la figura de Fernando y dice: “...así que sáquemelas”, y se la sacó, y

C: y se quedó con ella

F: y digo “quédate con ellas! Yo tengo aquí muchas y te va a costar trabajo y eso// dice “pues no te creas que me las querían dar! Pero yo he () y éstos no se rían de él,

C:pero Fernando, entonces, cuando hacías la exposición, cuando hacías las exposiciones

F: éste era un particular de Salamanca

C: pero te compró las // figuras no?

F: eh?

C: no te compró las figuras entonces?

F: quién!

C: éste particular de Salamanca,

F: no, no las compró, ni hablar! Se las llevó para exhibirlas en una exposición y luego decía que me las iba a traer y no // no las trajo. Y este pintor se hizo con ellas

y se quedó con ellas, dice "las tengo yo" y digo "pues quédate con ellas, dice, porque te las regalo yo" "pues vamos a trabajar" como dice "y a sacárselas!" dice porque decían "que lo que he no visto unas, "na! este pájaro las tiene aquí" te digo yo que hay //

C: qué vergüenza

F: yo, muchas veces me piden cartas para hacer eso; ni caso hago ya, digo, "no! que no hay más que pícaros y truanes, nada más!

C: (...) es verdad //

F: no hay más que eso; son los listos que quieren, esto, vivir de // los bobos, y eso nada!

C: sí, eso no se puede hacer, y luego comerciar con eso, (...) se portan muy mal

F: ya te digo,...Pablo se llevó //lo menos 40 o 50 a París, se llevó,

C: y el pagó, pagó los gastos de...

F: nada!

C: no, pero pagó los gastos de traslado?

F: a // Maria Pepa y a la Maria Belén esas dos pintoras tampoco los cuadros

C: y no vendisteis nada allí ni nada

F:eh?

C: no vendisteis nada allí?

F: en dónde?

C: en París

F: no! se quedaron! Se quedaron todas allí! Dejaron // las vendió allí y dice que no tuvo bastante para los gastos; anda! Joé! -risas-

C: o sea que encima //

F: dejaron en el museo de Goya

(...)

F: dejarían, en el museo de Goya dos o tres dejarían, las demás las vendió, a ver!

C: qué vergüenza. Y no os pagó nada, ni

F: nada!, ya te digo que es un caso

C: qué vergüenza, (...). Pues en Madrid ahora hay muchos // muchas galerías, muchos centros de cultura

F: eh?

C: que hay muchas galerías donde exponer y // la verdad es que eso se controla más que antes, ahora tienes que dar unos escritos para que conste que ellos tienen tu obra, // tu puedes recuperarla, y es diferente, es diferente ...(...) Pero // antes no estaba muy regulado // antes se hacían, puf! un montón de cosas y ahora ya más o menos está más regulado

F: en la // feria de la // Casa de Campo, en Casa de Campo allí yo llevé seis.

C: si?

F: si. Y no querían que llevara...porque era el partido comunista

C: y no querían que

F: y no querían

C: no querían que llevaras ninguna?

F: que llevara figuras mías

C: Por qué? porque eran religiosas?

F: y éste // cómo le llamaban a éste // Román! Se llamaba el //que las llevó. El hombre: “es para que las vea la gente, las conozca!”; dice:“no mira , no traigas figuras de ...”

C: pero era porque eran figuras religiosas?

F: eh?

C: eran figuras religiosas?

F: y había ahí // había ahí un chaval //

C: ...que al ser del partido comunista, al ser figuras religiosas,

F: eh?

C: que al haber hecho figuras religiosas, esculturas religiosas, la Virgen, los ángeles, o lo que sea, pues

F: se llevaron todas, se las llevaron //

C: pues a lo mejor, el partido comunista, no quería figuras religiosas, no?

F: las llevé religiosas y no religiosas, las llevé,

C: pues no sé //

F: no, no querían...

C: nada de eso...

F: fíjate lo que era que daban la comida por un vale.... “pues voy al partido comunista”, los energúmenos, todos los energúmenos

C: los energúmenos? -risas-

F: a ver! ya ves! Toda esa gente que no tienen cultura, ni tienen cabeza, ni tienen nada!

C: nada,

F: ya ves!

C: totalmente

F: pues yo cuando lo vi., digo “bueno, pero esto// y digo, “y esto?” y dice: “es que hay para los vales para la comida”, y llevé // me pusieron una rueda allí, y le quitaban la // el barro y todo! Y va y se pone la encargada, dice: “Fernando, dice, aquí no hay más que chorizos, nada más”

C: te robaban el barro? Te robaban el barro?

F: quitaban, el barro lo quitaban, y por la noche, los escaparates que tenían ahí los puestos, los asaltaban, para quitarnos la comida y todo.

(...)

F: ya te digo. Un caso,

C: qué // qué falta de todo...

F: eso era una época muy fulera

C: muy complicada, si

F: o sea, que fue, cuando murió Franco.

C: eso de la Casa de Campo,

F: cuando murió Franco, claro!

C: ah! después de que muriera Franco

F: era ya de los partidos, a ver! eran los partidos. Ahí hay un chaval que estaba de encargado y va y me llamó, y va y se pone, dice: “...Fernando! haga usted el favor de venga para acá!” digo: “qué quieres?” “estas figuras son tuyas?” digo: “sí”, dice “lo que se podría aprender de esto!” dice, “ no que estamos haciendo caso a todos estos canta mañanas, que no saben hablar más que de tonterías!”, digo “tú sí que lo

has dicho, tu! Ahora sí que has dicho la verdad. Y no te quepa la menor duda, digo, que has dicho la verdad”

C: eso // siempre hay, siempre hay personajes...

F: y sigue igual, no te creas! No te creas que ha cambiado, que no ha cambiao! No! sí no ha cambiao!

C: aquí no cambia nada

F: Siguen igual de torpes, de ciegos y de todo sigue

C: tienes figuras de políticos?

F: eh?

C: has hecho// cuándo// o sea; es que a mi me encanta que me cuentes lo de las esculturas

F: el qué?

C: tus esculturas. Entonces, tú empezaste a hacer temas religiosos pero yo he visto en tus esculturas que también hay políticos. Está la figura del político, está la figura del filósofo... //

F: hay // hay las Co //

C: son sátiras,

F: La Ambición de las Cortes.

C: Y dónde lo tienes?

F: ahí hay una // está ahí: La Ambición de // del Trono

C: explícamelo, en qué consiste, cómo es la obra

F: están dos, tirando del //

C: espera, espera! Que vamos, vamos a verlo. (Risas) “La Ambición de las Cortes”. Ay! Puedes sacarlo? A mira, aquí con luz se ve bien. (Risas) “La Ambición de las Cortes”,

F: la ves?

C: es increíble

F: están tirando del sillón los dos,

C: están tirando del sillón...

F: a ver quién se lo lleva, y siguen igual, eh?

C: (...)

F: el Rajoy y el otro? Siguen igual! O sea que son cabezas de cartón; como decía éste, Ortega y Gasset,

C: es verdad

F: dice: “quién manda? Cabeza de cartón”

-Risas-

F: y nada más

C: qué obra te leíste tú, leíste a Ortega y Gasset?

F: eh?

C: leíste de Ortega y Gasset algo?

F: cuál?

C: de Ortega y Gasset, que qué leíste, te acuerdas algo?

F: cual?

C: Ortega y Gasset, que si leíste de Ortega

F: de// Ortega y Gasset?

C: cuéntame, cuéntame lo que has leído

F: Buá...ése era fenómeno. Ortega y Gasset? Ése era fenómeno, dice: "quién manda? los hombres masas"

-Risas-

F: dice, "quién cree que manda? Que manda bien: cabeza de cartón"

(Risas)

F: oh! pues el que es fenómeno es Azorín.

C: Azorín te gusta mucho?

F: Azorín.

C: Azorín te gusta mucho? No lo sabía,

F: ése es fenómeno, dice "venid, hombres de duracerbi! Arremejed al pozo del espíritu! Que // tenéis almas de alcornoque! aladar el espíritu!" digo: esto sí que es fenómeno!

C: Azorín,

F: fenomenal!

C: te acuerdas de cosas de Azorín, todavía te acuerdas?

F: de cuál?

C: de Azorín, de piezas de //

F: he cogido eso, pero otras no me // no me he quedao, () pero otras en otro sentido. Este, Francisco Umbral, dice, dice: " mis paraísos perdidos," dice, "España? Está llena de energúmenos!"

-Risas-

F: ahora sí que me han pegao! Se lo dije a un pintor, digo: "oye! qué dice eso de energúmeno?" dice: "energúmeno, según el sentido: puede ser bruto, demoníaco, o cosa por el estilo, sabes?"

C: energúmeno, sí,

-Risas-

C: te quedaste así como diciendo "qué razón tiene", no?

F: abobao,

C: y te acuerdas de Azorín, de algunas obras que te gustaban,

F: cuál?

C: recuerdas de Azorín alguna obra que te inspirara mucho para hacer..

F: de ésas no // de ésas no he cogido más que // ésa, ya te digo, y de la otra // Cojo siempre lo que más importante.

C: lo que es más importante.

F: lo más importante de Azorín es eso que te he dicho

C: a ver, repítemelo,

F: eso es lo más//

C: repíteme eso de Azorín

F: //"venid hombres de duracerbi!,

C: duracerbi?

F: //cerbi! "arremejed al pozo del espíritu! Aladares de espíritu! Almas de alcornoque!"-risas-

C: me encantaría que me lo escribieras, espera, voy // a coger algo para apuntar porque // me encanta que me escribas estas cosas. Desde luego tienes una memoria fantástica, // espera voy a darte// (...) Tú dime, dime!

F: tienes, esto // bolígrafo?

C: si, si! Tengo aquí, tengo, mira, esto es un a foto que hice,

-Risas-

F: Ah! Si! Mira! Voy a ver si tengo el pulso, eh?

C: si tienes pulso, claro que sí Fernando (...) Venid hombres (...)

F: venid hombres de duracerbi. Cerbi. Cerbi es la cabeza

C: duracerbi, eh? Y?, aquí, siguiente

F: duracerbi,...arremejer,

C: a, rre, me, jer?

F: jer, al pozo del espíritu,

C: sí,

F: almas de alcornoque (...) aladar el espíritu!

-Risas-

C: ala, // alagar el espíritu?

F: aladar el espíritu!

C: a-la-gar- el- es,-pi- ri- tu. Ya está

F: que no queréis remejer,

C: que-no-queréis (...) remejer?

F: remejer,

C: ya está

F: ya está? Remejer, que no queréis remejer, ni que os remejen

C: ni que //

F: ni que os remejen; eso de remejer eso es lo que, el significado no lo he // no caigo

C: yo no lo sé,

F: eso tiene que estar en el diccionario

C: lo miraré, lo miraré y el próximo día te lo traigo

F: tu papá si que lo tiene que saber

C: (...) Ah, qué bien, pues me hace ilusión: lo guardaré aquí.

-Risas-

C: O sea, que Azorín te gustaba, y qué otros te han gustado? Ortega y Gasset, qué otros más que has leído de// y que te guste y que ha// y que luego has plasmado aquí.

F: ah! Este, Francisco Umbral.

C: Francisco Umbral

F: dice, España está // dice "mis paraísos perdidos, esta España que está llena de energúmenos" (risas), es un caso,

C: de energúmenos...es un caso. Pero a mi me contaste que también habías leído a Aristóteles,

F: dicen que son muy soberbios,

C: que son muy soberbios?, los españoles,

F: son muy soberbios (risas). Me decía la señora de un coleccionista, "Fernando, que son muy soberbios!"

C: sí? Lo dijo?. Conociste a Francisco Umbral?

F: eh?

C: conociste a Francisco Umbral?

F: este, a Umbral! Hace poco que ha muerto, no?

C: sí.

F: (...) era un escritor bueno,

C: sí.

F: Ése tiene "Mis paraísos Perdidos", está

C: pero conociste // en Madrid, en alguna exposición, te acuerdas de personas //, pues, conocidos digamos, a Francisco Umbral, le conociste, conociste a Francisco Umbral? Le viste? Estuviste hablando con él?

F: esto // sabes quién es muy buena también? Isabel Allende; Oh! Ésa es fenómeno! Ésa sabes cómo le llama a las máquinas? Dice "ay qué máquinas más modernas, pero no saben que son <dinosaurios>!"

-Risas-

F: "no los falta"-dice- "más que abrir la boca", dice "y comerse al conductor"

-Risas-

C: es increíble cómo te acuerdas de tantas cosas,

F: () ésa también es muy buena también. Es fenomenal

C: sí, sí, te acuerdas de muchas cosas. Y de // y también leíste los clásicos romanos, te gustaba mucho la época clásica

F: eh?

C: // la época clásica romana me comentaste y // Grecia antigua //

F: los romanos no//

C: no?

F: los romanos no//

C: leíste filosofía? de filosofía has leído,

F: de los romanos, de uno fue este puñetero que era muy bueno, éste de // no sé si fue "Yo Claudio" o fue otro que fue al médico y le dice:" emperador!(...) eh? Dice: "bueno! Si lo dice usted doctor está bien pero sabrá usted que más vale vivir veinte años a gusto que los cuarenta sufriendo"

-Risas-

C: madre mía // y recuerdas// pero yo cuando veo tus esculturas que es lo que a mi me gusta, las esculturas, los relieves, veo muchos motivos de Platón, Aristóteles, Sócrates, te gustaba mucho ésa época, te parece muy interesante?

F: el siglo del Oro,

C: cuéntame,

F: en una conversación que tenía Aristóteles con Platón, y los otros, va y le // le contradecían a Aristóteles! Dice "vaya hombre, ahora resulta que quieren saber más los renacuajos que las ranas!"

-Risas-

C: eso le dijo () a Aristóteles

F: claro! Las ranas saben cantar, pero los renacuajos no!

C: se lo dijo a Aristóteles, quién se lo dijo a Aristóteles? Quién le dijo eso?

F: cinco siglos antes del cristianismo,

C: no pero, ya! A Aristóteles se lo dijo su maestro, quién le dijo eso a Aristóteles

F: eso se lo dijo a los compañeros! a los que estaban con él

C: Aristóteles a los compañeros

F: claro! En la reunión que tenían // eso se lo dijo a la reunión que //

C: y leías mucho de esas cosas cuando eras joven, o //

F: eh?

C: leías mucho sobre Aristóteles, Platón, //

F: Yo// he leído todo lo que más me ha atraído la atención, es lo que más me quedaba, ya te digo

C: claro,

F: pero estaba muy bueno, el siglo del Oro, y Solón era fenómeno

C: quién?

F: Solón,

C: ah! Solón

F: Solón era un sabio pero bueno!, y le dice a un rey que le llama “por qué no vienes a mi palacio?” dice “no”, dice “yo Atenas no la dejo” dice “ni hablar”, dice “sabrás usted su majestad” dice “que Dios nos ha dotado de una sabiduría esto// casera que tenemos que estar alerta”, porque tenían a los guardas lo de los persas, los persas

C: los persas estaban azotando

F: claro, eran // los bárbaros. Era una época también de energúmenos todos

C: todos, todos (...)

F: se mataban como demonios, se mataban

C: es verdad. De esa época has leído mucho, has leído mucho de //

F: eh?

C: que has leído muchísimo

F: sí, he leído

C: siempre te ha gustado leer

F: me gusta leer. Fíjate, estudiar sin embargo no! estudiar no me ha gustado!

C: esto es estudiar!... Esto es // estudiar. Esto que haces es estudiar.

F: ahí está, ya te digo, y el estudiar no // pero leer sí que me gusta.

C: desde muy pequeño?

F: He leído también, el que está muy bien que me he acabado hace poco es “La Parroquia de Don Camilo”

C: “La Parroquia de Don Camilo”?

F: de Don Camilo. Don Camilo es el párroco de la Parroquia,

C: el párroco

F: y Pepón es el alcalde pero es comunista, sabes?

C: entonces están los comunistas //

F: y se llevan como el perro y el gato, pero están siempre amigos, o sea que se llevan como el perro y el gato pero son amigos siempre.

C: fantástico

F: éste, le dice, Camilo, dice “mira Pepón” dice “tú eres un montón de grasa”

C: le dice a.. Camilo le dice a Pepón // eres un montón de grasa

-Risas-

F: “qué?” qué te ha pasado con Pepón?” dice “nada” “vaya hombre no voy a saber yo que lo que has dicho”

C: le dice el Cristo a Camilo

F: le dice el Cristo a Camilo, dice “perdóname Señor”, dice, “ si le he ofendido” dice “perdóname” y luego consulta //

C: y de quién es la obra? te acuerdas del autor?

F: eh?

C: el autor, el autor de esta obra de // que estás leyendo

F: // este puñetero, cómo se llama, este es italiano, este // puñetero, esto// es italiano, es un nombre que no //

C: que no recuerdas

F: yo no //

C: ay! Ya sé lo que vamos a hacer Fernando; el próximo día, cuando venga yo, el próximo día que venga //vamos a intentar hacer una lista de los autores que más te han//

F: eh?

C: una lista // de autores y obras que más te han // impactado! Que más te han gustado, que más te han influenciado, que más te han influido en tu obra, te parece bien?

F: // -risas-

C: dime. Sería muy (...) ver un poco todas aquellas cosas que te han gustado, de lecturas importantes en tu vida que luego han marcado también la temática de tus obras; por ejemplo, yo veo esto, esto de aquí, esto que me has enseñado de dos personas, dos políticos, luchando por //el trono y //me viene a la cabeza todo lo que has leído sobre Solón, sobre todos los antiguos clásicos de la Grecia Clásica, filosofía y // historia política, y todas las cosas que tu has leído de alguna manera se ven reflejadas también en tu obra, entonces es muy interesante cómo esa capacidad y esa cultura que tu // tienes puedes transmitirla (...) a través de tus esculturas. Es decir, yo veo las esculturas y veo un conjunto de (...) veo un gusto por//

F: sabes lo qué es esto?

C: el qué?

F: eh?

C: parece que es un señor predicando, no?

F: es una // escuela

C: por eso, un colegio también, eso iba a decirte porque esto parece un libro

F: este es Platón

C: es Platón? Éste es Platón?

F: si, y les dice a los alumnos que el hombre es semejante a un gallo desplumao, y // llega un alumno a un corral, coge un gallo en vivo, lo pega, y dice "señores! Aquí está el profesor"

-Risas-

F: y es cuando le están aplaudiendo, se levantan y le están aplaudiendo

C: le están aplaudiendo los otros niños

-Risas-

C: claro, era lo que yo //

F: un cuadrito mu majo éste,

C: si, si, si. Yo cuando lo he visto antes

F: eh?

C: cuando lo he visto he pensado que era un profesor dando clase, pero! No entendía por qué el gallo, y ahora sí lo entiendo, entiendo por qué el gallo! Son esas cosas...

F: está demostrando, está demostrando //

C: la teoría del profesor de Platón, que tiene razón

F: "aquí tienen ustedes señores: al profesor"

-Risas-

F: está fenómeno!

C: es fantástico, es fantástico. Y éste, que tiene cadenas?
F: esos son // esto, // el Siglo del Hierro.
C: el Siglo del Hierro
F: "Oh! Siglo de Hierro!" -Risas- "Oh! Esclavitud , siglo // de Hierro"
C: eso de quién era, "oh! Esclavitud siglo de hierro"?
F: eso es de Cervantes.
C: Cervantes. Pues esto es, todo esto
F: y eso igual. Eso es de que van de camino esto//
C: sí, Sancho Panza y //
F: y dice "Sancho, alto!" dice "que hemos topado con la Era del Hierro", -risas- la Edad del Hierro.
C: por eso has hecho todos estos que son coches,
F: son coches
C: son coches alrededor
F: esos están como el que sube un desmonte y ya se encuentran con una //
C: claro, en la ladera del valle
F: con una autopista, una autopista
C: una autopista...
F: ya! Se encuentran con la autopista y dice "alto! Sancho!" dice " que hemos topado con la edad del hierro"
C: me encanta: cuatro siglos de diferencia,
-Risas-
C: Sancho
F: son unas figuras muy buenas éstas
C: es maravilloso
F: lo ves? Son los coches, todo
C: el Quijote y Sancho se encuentran en el siglo XXI, de repente,
F: El quijote, ése es muy bonito,
(...)
F: El Quijote tiene // buf!,
C: te gusta mucho El Quijote? Desde que eras pequeño?
F: ya ves! Ése es la resurrección de // éste. Éste es la resurrección de // del Quijote. Dice a Sancho " gracias a tus gritos he resucitado!" -Risas-
C: claro, que era la sensatez, Sancho era la sensatez: "mira que te vas a dar con //" -Risas-
C: ...y ahí está con Sancho porque veo que tiene //
F: cuál?
C: eso de ahí que está también con estos aparatos...
F: ese es Don Quijote y Sancho
C: y Sancho, por eso.(...) y qué están haciendo ahí? Que están rodeados
F: eso es que está comiendo Sancho, y dice "oh, Sancho pero qué es lo que comes?" y dice "vuestra merced cuidao no cometa usted semejante locura eh?" dice "porque esto es la despensa del alma" -risas-
C: eso es lo que le dijo Sancho no?: "no cometas//"
F: Sancho a Don Quijote
C: a Don Quijote, dice "no cometas locuras! No?"

F: no cometas ninguna locura, dice “que esto es la despensa del alma!” porque como sólo ha comido chorizo y pan, y el vino, pues

C: el vino se lo iba a quitar,

-Risas-

F: y es cuando le dice, le contesta este // Don Quijote a Sancho dice, “oh, Sancho, tú vives para la muerte, yo vivo para la vida”

-Risas-

F: ahora: tiene unos golpes mu buenos éste.

C: sí, (...)

F: Sancho tiene unos golpes

C: son los dos, es el conjunto de los dos que lo hacen maravilloso. La verdad es que veo que hay muchos // esculturas

F: el Quijote es mu largo, es largísimo

C: si

F: y bueno! Tiene muchas //

C: y hay historias en el Quijote que realmente te haya impactado más // te hayan impactado más

F: se han llevao varias obras de// El Quijote, se han llevao varias, uf!

C: que se han llevado varias? A qué te refieres

F: uno se lo ha llevao de un vestido, otro de lo ha llevao de otro

C: ah!

F: ya ves!

C: no, pero historias//

F: pero Sancho era pequeño eh? Sancho era pequeño

C: si. Pero historias, historias digamos que te hayan gustado especialmente

F: lo mismo me decía a mi un pintor que era para clase alta, dice “esto es fenómeno para // y todas estas cosas” digo, “no sé si pa ser alta // no sé”

C: qué tontería no?

F: digo porque me parece que ni la alta ni la baja

C: ni la alta ni la baja, ni nada

F: ni nada // ya ves,

C: a qué se refería a la lectura del Quijote?

F: eh?

C: a la lectura del Quijote? Se refería, // el profesor, el amigo, cuando te comentó eso se

F: no, se refería a las figuras que hacía, se refería a las figuras que hacía.

C: Ah, pero en qué sentido, en qué sentido?

F: eh?

C: por qué te dijo eso? Por qué?

F: no sé por qué lo diría; ya te digo, // coge los cuadros y los lleva afuera y en España no los vende, a ver,

C: y entonces piensa que // la gente no lo entiende

F: ya te digo, está de Dios

C: a mi me encantó en cuanto las vi. Yo en cuanto // vi una escultura //

F: cuando yo puse en Neblin

C: te acuerdas cuando vine (...) Te acuerdas cuando vine con //

F: Si //

C: porque vi una escultura y dije “quién ha hecho esto? // tan diferente, tan extraordinario, tan // propio, y por eso vine aquella mañana, y me encantó el sitio y quise venir aquí. Cuando nos conocimos

F: ya te digo,

C: y esto por ejemplo, esta escultura?,

F: es un demonio,

C: es un demonio, y lleva una carta, no?

F: es es un //

C: lleva una carta

F: el diablo Belial.

C: cuéntame,

F: que da dos mujeres a un hombre,

C: da dos mujeres a un hombre?

F: dos mujeres a un hombre y dos hombres a una mujer. Estás? O sea, está casada y está con el querido, y está casado y está con la querida

C: y está con la querida,

F: ya son dos.

C: claro,

F: esa es la del diablo Belial

C: y por qué la carta?

F: eh?

C: la carta

F: cual carta?

C: la carta, esto es un sobre.

F: esa es la carta

C: la carta

F: eso, el diablo pone también su carta en el amor. Dice “ay si, pero no, no!”

-Risas-

C: la carta? De ahí la carta?

F: eh?

C: de ahí la carta, de ahí la carta.

F: pues esto es // esa es// actual, eh?

C: esa la has hecho ahora?

F: esa es la edad actual, esa ahora, la edad moderna está así. Está así.

C: es verdad.

F: ya te digo.

C: cuándo hiciste la escultura? Ésta,

F: pues esta está // hará ahora mes y medio, dos meses

C: sí?

F: y está // hay que cocerla

C: hay que llevarla al horno //

F: mira eso es de la Corte

C: ah! Es verdad!

F: cuando llega a la Cortes dice “Sancho” dice “vamos a las Cortes” dice “que hay // hay sacro gobernadores.” (...) y sale de gobernador –risas-

C: tiene como un sable, tiene aquí un sable y una banda con //

F: sale de gobernador

C: sale Sancho de gobernador,
 F: esta ya lleva // ésta está para cocerla así
 C: si, últimamente haces muchas// y ésta de aquí? Tiene una // tiene un //
 F: cuál?
 C: ésta. Tiene una pistola, o un // esto de aquí, una pistola, un // trahuco parece. No es un trahuco? Podría ser un trahuco
 F: es un filósofo... Trotsky
 C: Trotsky? Si? Y por qué
 F: dice "llegarán tiempos que las armas se conviertan en picos, palas y azadones. Para ese tiempo la humanidad habrá avanzado más" ahora, ésta. Pero siguen las armas igual,
 C: pero siguen las armas igual,
 F: pero siguen las armas igual. Ya te digo...O sea que no! //,no nos hacen caso, sabes tu? No nos hacen caso
 C: no, ya veo que no. Sofo// aquí pone Sófocles,
 F: eh?
 C: Sófocles, aquí pone:
 F: cuál?
 C: "So-fo-cle// clés", bueno, falta la "ese",
 F: a si, es una reunión.
 C: es una reunión,
 F: es una reunión
 C: cuéntame, cuéntame...
 F: una reunión de porfía,
 C: (...)
 F: ésta se sienta en la silla,
 C: y esto de aquí?
 F: la// esa
 C: puedo quitar esto?
 F: esa es una// una reunión de () así que ten cuidao, que es menos // de la altura // . Una es de Santiago, y la otra es de // esto de // San José
 C: esto? Qué es esto?
 F: es que lo he puesto así para que se doble,
 C: para que se doble, claro, que son, que son las varas, no? son los cayaos,
 (...)
 C: esto son las varas. Las varas de los cayaos de //
 F: si la // lleva// ya te digo.
 C: Y este arado? Este arado,
 F: es de una parejita de mulas,
 C: ...el arado. Y dónde están las mulas?
 F: si. La tengo que // a ver si lo // arreglo, como me pongo con otra cosa, pues esto lo // lo tengo sin hacer.
 C: claro //Es maravilloso // pues a mi me encantaría hacer unas // si te parece bien Fernando...
 F: ése filósofo decía
 C: Trotsky?

F: que es un error que en la doctrina cristiana está la salvación personal, dice "no! está la salvación de los Estados" y esto// se apartan de// esto de // del cristianismo

C: de la religión

F: de todo! Europa está fatal. Leí yo una crónica de// éste de // Benedicto // décimo sexto!

C: Sí.

F: y se titulaba "Europa no tiene futuro sin Dios" claro! Claro, tenía razón, era verdad //

C: el problema es que //

F: van al Caos! al caos van!

C: (...)

F: claro!

C: (...)

F: Se meten en la boca del demonio, ahí //

C: en la boca del demonio

F: éste es el que se divierte a costa de ellos

C: se divierte // has hecho más demonios? Porque cada uno tiene un nombre distinto

F: si // he hecho // varios

C: muchos,

F: se lo han llevao,

C: éste? Cómo has dicho que se llama este demonio?

F: eh?

C: demonio? Cómo se llamaba este demonio?

F: Éste? Belial!

C: Belial!

F: Belial!

C: Belial, el demonio Belial.

F: Ya te digo

C: (...)

F: pero ése está actual!

C: si!//

F: ése está actual.

C: todo es actual; todo esto es actual porque es universal. Habla sobre las debilidades del hombre, y el hombre es lo que es, y siempre va a ser lo que es, entonces es universal, siempre es muy actual, (...) es muy actual

F: ya te digo

C: y éste que tiene la barba? Es maravilloso; este que tiene la barba hacia arriba

F: es lunático

C: es un lunático?

F: un lunático es

C: y por qué // tiene una cara como si fuera una luna,

F: eh?

C: tiene la cara como si fuera una luna, de ahí lunático

F: una luna, eso, eso! Ya te digo,

-Risas-

C: de ahí que tenga las lunas alrededor, la cara de luna y todo de luna,

F: eh?

C: por eso las lunas; que parece una luna, media luna, una luna tres cuartos, la cara está //

F: la luna // cuarto

C: cuarto menguante, el creciente

F: menguante,

C: el creciente. Justo, es verdad, si, si, si, es verdad // es maravilloso //. Y todos éstos, fíjate, con la espalda. Aquí tienes el Quijote otra vez,

F: si, El Quijote.

C: "los tiempos adelantados descomponen el concierto pero alinea los trabajos que nacen del espíritu", (...) Cervantes.

F: hay un escritor muy bueno, que // puso un título muy bueno, de la Academia y // pero no me quedé con el nombre, era un nombre mu raro! Y no me he quedao con él, y decía, dice "andad ciegos, andando sin espíritu"

C: ciegos y sin espíritu

F: "andando sin espíritu" ciego sin espíritu.

C: es verdad, es verdad Fernando. Tiene razón, tiene mucha razón. Y éste de aquí? Éste qué es?

F: cuál?

C: éste, que tiene una cabeza y debajo una caverna con una entrada y dos calaveras a los lados, una alada y la otra no,

F: ése es Séneca

C: Séneca? Cuéntame

F: que el viejo espera a la muerte en la puerta, al joven? Le anda rondando!

-Risas-

C: y éste no tiene cabeza

F: si es que! Son calaveras!

C: son // pero este// este es un cuerpo!

F: claro! Eso!

C: O sea éste es el señor anciano, digamos, la persona mayor, y esta es la puerta, y este es el joven

F; esta es la puerta, claro! Y ese es la // la muerte...-risas-

C: y éste de aquí que tiene un cuerpo que no tiene la cabeza // este el joven, este es el joven. Claro, esta es la muerte, claro // el señor mayor le está esperando a la muerte a la entrada de la puerta, y al joven le está rondando, -risas-

C: Es fantástico

F: aquél de blanco es el peregrino

C: éste? Este blanco

F: ése. Es Jesucristo

C: Jesucristo peregrino. Es verdad, y los árboles, la verdad es que (...)

F: eh?

C: los árboles, los árboles, aquí, los árboles, siempre haces agujeros para //

F: es un árbol!

C: por eso, los árboles, sí,

F: son para adorno

C: y éste, también es un árbol, con una // viñita, con una forma de cruz, no?

F: si, eso es también un eso

C: con forma de cruz, y éste? Qué diferente es éste

F: no conoces a ésa?

C: cuéntamelo

F: no la conoces?

C: no, dime, (...) A ver, me acerco (...) Está sentada, con unas flores y // no lo sé, dime

F: es muy famosa, es Lina Morgan

C: Lina Morgan! Has hecho a Lina Morgan?

F: son objetos que hago!

-Risas-

F: esas burlas que hace tan graciosas,

C: sí, durante muchos años, es verdad. Y cómo se te ha ocurrido? Qué diferente no? porque //respecto a los demás temas // los demás temas

F: salto //yo salto // salto de un tema a otro, es más // según.

C: (...) es genial, es fantástico. Y esto es un huerto lleno de árboles, está lleno de árboles

F: es una viña. El de atrás es un garbanzal

C: a ver me voy a colocar. Este es un garbanzal, este de aquí

F: ése,

C: y están recogiendo los garbanzos y aquí está la mula llevándose el carrito con los garbanzos. Claro, y éste son las cepas, lo único que hay más cepas que agujeros, claro! Ahí están los racimos, ahí están los racimos, claro, (...)Y éstos los has pintado// (...) Estos los has pintado // y esto que son? Otras flores distintas

F: ése es un adorno,

C: un adorno, (...) y ésta es la // esta es la leña,

F: eso es para un leñador,

C: por eso,

F: lo lleva a la espalada

C: claro

F: ésta es la figura del horno, cuando se cargaba // anda que no he cargado pocas! Tiempos hace que he cargado yo!

C: quieres que saquemos las figuras del horno? ahora que estoy aquí,

F: eh?

C: quieres que saquemos las figuras del horno?

F: no, ahora no las saco

C: no?

F: no, ahora no las saco.

C: si querías te ayudaba

F: es que estoy esperando a ver si se acaba aquello para llevarlas allí ya, a ver!

C: he visto que han puesto el suelo con cemento

F: porque allí ya están colocadas y ya no se tocan

C: claro, claro

F: están mejor y todo. Pero las tengo por ahí desparramas Ah! y no tiene mérito. Por eso ya he quitado todo aquello, basares y todo porque lo va a hacer el albañil, las mochetas

C: claro, está mucho mejor, más terminado, más arreglado

F: más natural y todo

C: (...)

F: pero eso no // eso no// bueno, eso para // ahí para//
 C: ahí no hace tampoco tan mal, no
 F: como está crudo se va a manchar y todo pues ná,
 C: claro
 F: es lo mismo
 C: ah, y esas esculturas? Estas de aquí? Cuáles son? Estas esculturas?
 F: cuál?
 C: esta por ejemplo, o esta de aquí esta o esta de aquí,
 F: ese es Moisés,
 C: es Moisés
 C: le faltan las Tablas, porque aquí tiene la mano abierta y no tiene
 F: el que lleva el báculo ése, lleva
 C: el báculo, y aquí qué tiene? Una bolsa?
 F: pues claro! La bolsa que llevaba para los alimentos y demás, la merienda
 C: y esto de aquí qué es?
 F: ese es una // la concha
 C: la concha, del peregrino.
 F: que lleva él
 C: la concha que lleva él
 F: aquello es el cuerno de la abundancia
 C: el cuerno de la abundancia?
 F: es el cuerno de la abundancia,
 C: maravilloso, es maravilloso, fantástico
 F: esa es ya de encargo!
 C: de encargo?
 F: de encargo!
 C. esta también tiene la concha, este es Santiago
 F: es un //
 C: no es un Santiago?
 F: ese un Santiago
 C: es un Santiago, sí! ese es un Santiago, se ve muy bien además que es un Santiago.; con la aureola y la concha (...) y con el perrito ahí.
 F: claro,
 C: y ésta? Que siempre te pregunto y me olvido siempre?
 F: es un mono
 C: eso es un mono // un mono! // Qué mono! –risas-. De éste me acuerdo cuando me lo dijiste el otro día.
 F. ese te lo dije el otro día
 C: sí, con los // ataúdes, y uno abierto además para que se viera el// Y éste que está tocando la trompeta? Es un ángel! Un ángel?
 F: del Apocalipsis, es el jinete del Apocalipsis es
 C: es un jinete del Apocalipsis?
 F: está sin cocer también.
 C: qué lleva aquí? Qué lleva ahí? El jinete?
 F. ese es un // adornos que lleva,
 C: tocando la trompeta, "...entonces el séptimo ángel toco la trompeta..." decía el Apocalipsis no?

F: sí, lleva la trompeta,
 C: tocando la trompeta. Qué apocalíptico
 F: eh?
 C: qué apocalíptico estás Fernando
 F: eh?
 C: qué apocalíptico estás, Fernando!
 -Risas-
 F: pues como no se espabilen van camino de eso! Van camino de eso,
 C: eso mismo le he comentado
 F: como no se espabilen van camino del Apocalipsis
 C: (...) todo en general
 F: ya te lo digo. Ya ha habido, ya ha habido una Apocalipsis eh? Ya hace años!
 C: cuéntame,
 F: ya eso no lo he leído yo,
 C: es que, el qué, cuéntame
 F: es una // pero no lo he leído. Eso no sé yo la época, que fue y demás, pero dicen que hubo una Apocalipsis
 C: pero, cómo que hubo una Apocalipsis?
 F: hubo una Apocalipsis
 C: y dónde lo oíste tu eso?
 F: pero no//
 C: no sabes dónde ni nada. Pe// lo oíste, oíste hablar de eso o cómo, escuchaste hablar sobre el Apocalipsis
 F: eso no te puedo decir porque no // no lo sé. Ya te digo, de Nostramus sí
 C: de Nostradamus,
 F: dice una generación perversa y rebelde, ésta,
 C: ésta
 F: mucho,
 C: las profecías de Nostradamus
 F: este es el chico que hay ahí, joven,
 C: el que está aquí, el que ha venido a trabajar
 F: el que está ahí con lo de la // es de órdago,
 C: sí? Da problemas o qué
 F: es como esto (golpea la mesa)
 C: es de duro como esto?
 F: como esto! Y Andalucía está fatal,
 C: está todo muy mal, yo no sé en qué sitio se está bien, yo ya no sé en qué sitio se está bien Fernando, no lo sé. Bueno pues...
 F: así que nos ha pasado una cosa sabes?
 C: el qué?
 F: que viene una revolución y a los primeros que tiran son a los intelectuales, porque son los que menos culpa tienen, lo que tiene la culpa es la propia ignorancia, porque el mayor mal de la vida humana es la ignorancia, es el mayor mal
 C: sí
 F: y qué pasa? Que se tiran contra la // el intelectual.
 C: el que puede molestar

F: y eso lo decía Ortega y Gasset, lo decía // “miradlos, cómo nos miran hasta con ojos de odio” dicen, “no eligen más que cabezas de cartón, no les interesan los// grandes talentos”, porque talentos hay,

C: pero no,

F: pero que no los eligen

C: (...)

F: a ver, ya te digo

C: qué pena

F: eso es lo que pasa, o sea que no sirve que // va! Que no// no hacen caso, se lo pasan todo por la// ventolera,

C: por la ventolera?//

F: claro, a ver!

-Risas-

C: es verdad, y cuándo

F: ya lo decía una escritora ahí en la televisión, que no me acuerdo del nombre, dice “no!, prefieren ir // andar a ciegas” dice “nada” dice, “y luego más” dice “les entra por un oído y los sale por el otro será que están sordos” dice “porque el que quiere oír”

C: no hay peor sordo que el que no quiere oír

F: a ver,

C: ya lo decía la Biblia, sí, que no hay peor sordo que el que no quiere oír. Ah! Estás rodeado de gatos! Sigo viendo que está lleno de gatos

F: están con los pájaros

C: y les pone nombre a los gatos?

F: este granuja! Este granuja! Ya verás tú!

C: // y les pone nombre a los gatos?

F: les gusta // (...) mira! Mírale! El negrito!

C: negrito, que es chiquitín, tiene// la cabeza pequeñita, tiene la cabeza pequeñita.

F: sí,

C: y les pone nombre a los gatos?

F: eh?

C: les pones nombre a los gatos? Les llamas? Les pones nombre? No?

F: no, no, no les ponemos nombre,

C: les dais de comer, les dais de comer y eso

F: ah, ves? de ese granulao que hay ahora pa ellos...

C: sí, del pienso

F: se lo comen, uh! Con los ojos, pues no les gusta! Menudos! Ese es el más hermoso que hay,

C: sí, el de las manchitas negras

F: ese es el más grandecito que hay

C: está bien, sí, está grande, si

F: vaya, vaya,

C: bueno, ya habrá tiempos mejores Fernando, ya habrá tiempos mejores

F: Qué hora tienes? Qué hora es?

C.: espera lo voy a mirar

(...)

F: ahora na más que deportes, deportes! Gastar! //

C: quién diría que// las palabras de Sócrates iban a //

F: si este viviera? viviera Sócrates, puf! Diría "oh! Estáis peor ahora vosotros que aquellos con // que nosotros cuando // los persas", diría eso, estarían peor estos que aquellos con tener los enemigos de los persas. Como los persas eran unos salvajes, unos bárbaros, eran bárbaros, ya te digo,

C: (...)

F: eso lo decía Solón

C: Solón

F: tenía que estar alerta porque a ver!

C: si no, //

F: fíjate, había una invasión y todo lo desbarataron, estatuas, todo! Y luego cuando salieron en un decir a dedo, se despeñó unos peñascos de unas montañas y no sé cuántos cayeron, quedaron sepultados, y van y se ponen los griegos, los atenienses, dicen "bien se conoce que Dios sabe defenderse por sí solo!" Fíjate. Mira que de frases, las que no oyes ahora -risas-

C: las que no oyes ahora verdad? Las que no oyes ahora. Ahora no se oyen frases en ningún caso...

F: Lo que decía Ortega y Gasset, "cabezas de cartón"

C: claro, igual, igual

F: a ver!

-Risas-

C: me ha encantado. Y Pablo VI qué es lo que //

F: eh?

C: Pablo VI qué es lo que decía, que está //

F: eh?

C: Pablo VI, que me has hablado de Pablo VI, // qué decía, qué decía Pablo VI,

F: que admiraba mucho a los // a aquellos talentos que eran unas inteligencias muy claras, y decía "qué os pasa a vosotros los modernos!"

C: que no os dáis cuenta de

F: ya bastante lo decía, para decir //

C: para decir tantas cosas

F: Lo que eran aquellos talentos

C: claro,

F: ya ves, pues no te creas que hay escritores que los tiran a ellos pero es por envidia

C: si

F: es por envidia

C: si, // es muy mo// resulta molesto a los políticos

F: eh?

C: (...)

F: Concepción // Arenal, que es una escritora, decía que a los políticos no se les podía decir las verdades porque te sueltan de que son falsos testimonios,

-Risas-

F: a ver!

Entrevista 4

C: a ver: Santiago Apóstol es el primero, Santiago Apóstol, verdad?

(...) pero tienes que hablarme de esta escultura

F: eh?

C: Santiago Apóstol, Santiago Apóstol, este es Santiago Apóstol

F: si

C: háblame, ,

F: // no, de ese no se me la biografía

C: no? pero leíste algo

F: eso es que lo he hecho de la foto, pero no// la he leído

C: y tiene una concha

F: ese me le han encargao!

C: ah! Es un encargo?

F: dice "sabe usted algo?" digo "no" dice "yo con una foto "si quiere se la traigo" digo "no//", "lo hace usted a su manera"

C: y de dónde sacaste la idea para hacerla así?

F: cómo?

C: de dónde sacaste la idea para hacerla así; con barba, con // cómo, por qué la hiciste así

F: cómo dices?

C: sí, que por qué hiciste así, como está, le pintaste, le hiciste la bolsa

F: es así, es así por la foto que me enseñó.

C: ah, por la foto. (...)

F: has disparao?

C: y no tienes la foto? No tienes la foto?

F: eh?

C: no tienes la foto de//

F: no, se la llevó. El faraón.

C: a ver, Cuéntame el faraón,

F: eso

C: este faraón, a ver, háblame del faraón

F: eh?

C: háblame del faraón

F: del faraón // poco, de este se poco también, poco. El faraón como era tan malo, pues no//

C: era malo?

F: no // no lo he leído.

C: era malo el faraón?

F: eh?

C: era malo el faraón?

F: los esclavos israelitas, no sabes eso?

C: si

F: pues hay que saber todo lo que estudias, no me fastidies.

C: que si//
 F: a ver, no sabes la Biblia?
 C: si
 F: eh? No has leído la Biblia?
 C: si
 F: ah, pues entonces
 C: pero te quería preguntar porque quiero que me hables de tus obras. Tu háblame de tus //
 F: faraón era el que tiene los esclavos de los israelitas, le han echao lo menos dos veces en la película, en la televisión, le han echao lo menos tres veces, le han echao
 C: vale
 F: y Moisés igual, en la //
 (...)

C: ya, estupendo. Y por qué, te preguntaba
 F: eh?
 C: te pregunto, has dibujado aquí un sol.
 F: cuál?
 C: aquí
 C: esos son dibujos. Y qué dibujos // explícame los dibujos
 F: no, eso no, eso no te lo puedo explicar porque no lo he leído, lo que no he leído no te lo puedo eso //, porque no me he enterao, yo lo único lo de los israelitas, los esclavos, los israelitas, los
 C: pero de dónde sacaste todas //
 F: eso son adornos que yo pongo,
 C: ah, que no tienen así mucho//
 F: no! es como aquel, igual, adornos, y aquel igual, todo adornos,
 C: este qué es?
 F: todo adornos
 C: este de aquí que es? éste cuál es?
 F: eh?
 C: este cuál es?
 F: si
 C: cuál es?
 F: ésa
 C: cuál es esta
 F: esa es la florista.
 C: la florista? Voy a hacer una foto
 F: tiene muchas flores
 C: la florista (...) la florista
 F: a ver,
 C: y éste de aquí?
 F: cuál?
 C: éste.
 F: ese era una sembradora. Es la sembradora.
 C: la sembradora
 F: a mano, una sembradora a mano.

C: voy a ponerla aquí para hacer la foto. La sembradora (...) hálame de tus esculturas

F: eh?

C: cuéntame, hálame de //

F: de ese nada, ese ya lo dice, que siembra la //, qué te crees que tengo ahí un repertorio de eso? Si ya lo dice! Está sembrando.

C: (...) Y luego éste...

F: eh?

C: (...) éste, éste es muy interesante

F: ese es el // el rey de las coronas

C: el rey de las coronas? Pues hálame porque eso yo no sé, el rey de las coronas (...), la sembradora y el rey de las coronas

F: yo cuando leo, cojo lo que me interesa pero lo demás no lo // no lo // no lo, o sea que no me interesa leer //

C: claro, y dónde leíste lo del rey de las coronas

F: ¿Estás? Ese es el rey de las coronas

C: y dónde leíste el rey de las coronas? Cuéntame, dónde lo leíste

F: ése no tiene más que eso, el Rey de las coronas.

(...)

C: esto? Esto qué son? Esto qué son

F: eso son adornos! Todo eso son adornos

C: pero hálame, hálame de los adornos,

F: eh? son adornos que pongo

C: hálame de los adornos

F: no tiene, no tiene esto //, esto // significa

C: no tiene significado?

F: son adornos que pongo, no,

C: y esto? Y por qué los pones, por qué (...)

F: son adornos no //

C: pero por qué, por ejemplo//

F: yo pongo eso pero no// es como ése, ese es un jefe indio,

C: ah, sí, ese me lo contaste (...) un jefe indio, voy a...

F: es un jefe indio

C: y qué me cuentas del jefe indio, (...) te parecía interesante la cultura india?

F: es el que va // hace poco una película echaron de // la televisión, va al frente de los indios!

(...)

C: cuéntame por qué, es muy interesante?

F: cuál?

C: Lo haces así //

F: son adornos, adornos igual

C: pero en qué consiste

F: yo sólo pongo adornos

C: pero en qué consisten los adornos, porque al indio le has hecho unos corazones, al indio le has hecho unos corazones...

F: eh? Los que mata! A ver!

-Risas-

F: pues no lo sé! Qué crees que yo leo todo el libro completo? Mira, me han dejao uno de // cuando se fundó el pueblo, no me he quedao más que con una cosa,
C: cuál
F: que hicieron el pueblo en los villarinos,
C: en los villarinos?
F: en los villarinos
C: y qué es los villarinos?
F: en la perdiguera, nada más me he quedao, lo demás no me ha interesao, //
C: qué es eso de los villarinos y la perdiguera?
F: // que no me interesa lo demás
C: y qué es eso de los villarinos y las // qué es eso?
F: pues unas zonas
C: una zona de //
F: un sitio de Navalcarnero, eh?
C: claro, y // por qué le has hecho esos corazones porque los arrancaban?
F: eh?
C: porque llegaban los indios y los //
F: claro! te has leído los mayas y todo eso? Eran unos salvajes, les sacaban los corazones y todo, en plena // va! Una salvajada de miedo,
C: y entonces al rey de las coronas le has puesto coronas en el pecho, porque eso son coronas, y aquí arriba le has puesto muchas coronas,
F: claro, son coronas,
C: y de dónde has sacado el personaje del rey de la coronas? Yo no // conocía al rey de las coronas, no
F: no? pues lo leí en un libro antiguo
C: te acuerdas?
F: pues no he leído más que eso, que era un rey de coronas
C: y no te acuerdas de más, de
F: nada más
C: o que // no sé
F: este que he leído de Navalcarnero, va! No me he quedao más que lo de los villarinos, y lo //
C: lo otro
F: lo demás ya no // digo, va!, va!, va! Esto no me interesa, //
C: qué pena porque yo no he leído nada del rey de las coronas, no sé de dónde lo has sacado
F: ese no // ese no // no tengo más que ese que dice que era //
C: no recuerdas el libro // qué pena
F: no me acuerdo, no//
C: no te acuerdas. Y por qué te // he visto que en todo lo que haces hay un gusto por la literatura, por el reflejar
F: eh?
C: digo, que de todo lo que haces, hay un gusto (...) por reflejar personajes de la literatura
F: sí,

C: y también, reflejar // temas relacionados con la agricultura; tienes la sembradora, tienes luego los // hay fuera pueblecitos, (...) te gusta mucho el campo! O cuando eras pequeño viviste mucho el campo?

F: yo he trabajado mucho en el campo.

C: eso no me lo habías dicho

F: pues no he trabajado yo en el campo!

C: muchos años,

F: he ido a sembrar al campo gisantes, a escardar, va! -risas-

C: has ido a escardar //

F: a sembrar, a segar, todo!

C: a sembrar, a segar, con la hoz ibas a segar,

F: con la hoz, claro, claro, ya ves, ha hecho uno de todo ya,

-Risas-

C: y // cuando sembrabas? Fernando, y cuando sembrabas, sembrabas en tierras tuyas,

F: si iba yo con el dueño, iba,

C: con el dueño, a claro,

F: iba con el dueño, que pagaba seis reales me pagaba,

C: todavía que te acuerdas de los seis reales

F: si, seis real me pagaban,

C: entonces fue hace mucho tiempo,

F: seis real, era la época de la esclavitud, de la miseria, ya lo dicen lo de mi generación, mi generación dice a ver lo que nos ha tocao, la esclavitud, digo, ya ves, ahora jauja!

C: ahora nada,

F: ahora es jauja, bueno,

C: ahora nada

F: ahora jauja, tu no has conocido aquella época, se habían espabilao pero bien! Se habían espabilao, te habían hecho espabilarte. Ahora se quedan como brutos,

C: (...)

F: como decía uno, dice "ahora? Ahora se crían como brutos Fernando. Aquella época había que espabilarse" menudo!

C: madre mía. Voy a seguir haciendo fotos.

F: luego iba a espigar y todo,

C: ibas a qué?

F: a espigar,

C: a espigar,

F: sacaba la mies, de la tierra y luego ya, las espigas que quedaban pues nos la// las cogíamos. Trigo ventana, trigo candeal, otros panes había que no ahora, si lo han estropeao todos. Todo lo han estropeao!, el hombre? Un rompe, un rompe juguetes //

C: // Ahí guardas algo, mira! Lo acabo de ver, que es café... Para moler café...

F: eh?

C: eso servía para moler café,

F: cuál

C: eso de ahí arriba

F: ese es un molinillo,

C: un molinillo de café (...) Qué precioso, por qué no lo lleváis a casa y lo guardáis que es muy...

F: eh?

C: es muy bonito, los molinillos antiguos, guárdalo en la casa...

F: ya!

C: claro! Voy a hacer, mira, voy a hacer fotos si te parece bien de // de esos tres //

F: cuál?

F: de esos tres // de esas figuras y luego vamos a otra sala, quieres?

F: esas tres?

C: si, cuéntame

F: esas tres, los tres del paraíso,

C: los tres del paraíso? (...) cuáles son?

F: claro! Los tres del paraíso

C: (...)

F: tr// dos sitios que le salieron, le salió un indio y una india, le salió. Otros dicen que Adán y Eva pero no, era un indio y una india (risas)

C: esta es Eva y este es Adán,

F: a ver, una lleva la presa, y el otro lleva la // la estaca para matar la // se alimentaban de eso, de la caza, se alimentaban

C: entonces, has representado a los hombres primitivos,

F: no había! Supermercados no había!

C: no había,

F: en aquella época no había supermercados, ni inventores ni nada, ahora hay inventores hasta por debajo de la zapatilla, hay inventores,

C: es verdad. Has hecho dos // dos

F: los tres del paraíso son

C: son los del paraíso,

F: a ver,

C: y éste quién es?

F: cuál?

C: este de aquí

F: es el creador

C: ese es el creador,

F: a ver el que les ha creao!

C: y lo has hecho con un árbol,

F: eh?

C: has hecho un árbol, con él

F: cuál

C: el creador

F: es el manzano!

C: es el manzano del cual cogió la manzana

F: claro, el manzano

C: y por qué a Eva no la has hecho con la manzana?

F: eh?

C: por qué a Eva no la has hecho con la manzana?

F: con la manzana?

C: si, Eva cogió la manzana y se la ofreció a Adán, por qué a Eva no la has hecho con la manzana, no está con la manzana,
F: no pero cogió la manzana porque tenía hambre, por eso cogieron la manzana, pero no pecaron, que tenían un hambre mortal, tenían un hambre, mortal!
C: y por eso a Eva, y por eso a Eva la has hecho con una presa,
F: claro,
C: has hecho a Eva con una presa en vez de con una manzana,
F: a ver!
-Risas-
C. qué decidida, porque yo pensé que harías a Eva con la manzana
F: es que dicen que Adán y Eva, qué va! Salió un indio y una india le salió, ya te digo,
C: y de ahí venimos todos los demás,
F: viste la película La Odisea de la Humanidad? has visto esa película de la Odisea que // no la has visto esa película?
C: yo creo que si, pero creo que se llama
F: la Odisea
C: Odisea del Espacio? No, hay muchas películas que se han hecho sobre eso,
F: pues ahí sale cada// cada bicho más raro Va!, prehistórico!, es prehistórico esa película,
C: claro, entonces has hecho a hombres primitivos,
F: se empezó el mundo a poblar,
C: si, sí, que venían de África,
F: no había culturas ni nada
C: no, y creo que las más antiguas venían de África
F: la cultura la sacaron los griegos, la que lo sacaron. Pero// eso no había eso//
C: voy a hacer fotos del Creador y de Adán y Eva, voy a dejar esto aquí.
F: le vas a poner el nombre?
C: Adán y Eva
F: le quitas, le quitas esto de los sitios
C: no se lo quito, lo pongo: "los Indios", "los indios, Adán y Eva"
F: no, primeros pobladores de // del mundo fueron los indios.
C: los primeros pobladores del mundo, "los primeros pobladores los indios, la india y el indio, y El Creador",
F: todavía se conserva // en Filipinas hay una cueva que la conservan los filipinos de // la edad de piedra,
C: sabes que es en Filipinas, la conservan
F: de los neolíticos, la edad de piedra, la conservan. Viven como los primitivos,
C: (...)
F: ya te digo,
C: que allí todavía viven como en las cuevas digamos, no?, dices...
F: claro
C: (...) Voy a hacer fotos de El Creador y voy a hacer foto de lo indios
F: si,
C: y // háblame, háblame // porque yo veo que entre esta escultura de Lina Morgan, los indios de las películas prehistóricas, el del indio de los corazones, veo que has visto muchísimo cine, también, muchas películas,

F: qué?
C: que has visto muchísimo cine, muchas películas
F: eh?
C: que has visto, visto, muchas películas, en la televisión
F: sí, he visto varias, pero no recuerdo las, no me // no me va
C: no?, algunas cosas has visto que te hayan //
F: la que más me llamó la atención fue ésa de la Odisea,
C: y has hecho alguna otra escultura
F: eh?
C: has hecho alguna otra escultura relacionada con la película? A parte de esto?
F: no, eso no //
C: sólo esto
F: esas son las primeras,
C: y luego? Luego hiciste otras de
F: eso lo he sacao yo de la película esa, sabes los tipos tos peludos!, madre! // de criticarle
C: si? "2001, Odisea del Espacio" puede ser?
F: eh?
C: puede ser la película "2001 Odisea del Espacio"? puede ser? Esa película,
F: no, esa era //
C: no? que aparecen unos monos dando golpes con //
F: yo no he visto más que la odisea ésa de // la odisea de las especies! Que la llaman, salían unos elefantes más raros, un oso más raro, va! Claro! Era lo primitivo! Cuando el mundo se empezó, esto a // a poblar,
C: (...)
F: estaban los <tiranosauros>, los <dinosaurios>, estaban, todo eso, salían todos en la película ésa. Es una película pero bien, bien hecha! Menud// deben de ser ingleses, la película ésa, inglesa,
C: o americana
F: debe ser, ya te digo,
C: (...) Voy a hacer fotos, voy a hacer fotos de éstas, y me encantaría, me gustaría ver si has hecho otras esculturas relacionadas con esa película
F: no, esas no, esas solo las hice por eso,
C: por las
F: una imitación hice, "pues voy a hacer esta película, a ver qué pasa", no ves que tienen mucho pelo? Casi //
C: sí!, es verdad
F: a ver cómo te sale
C: me sale, hay poca luz, hay muy poca luz, tengo que poner ésta aquí, tengo que poner ésta aquí, (...)
F: ahí en el tabanque, ahí en el tabanque,
C: en el tabanque, mejor, aquí. Aquí mejor, ya tengo a Adán y a Eva. Le tienes mucho cariño a las primeras esculturas?
F: // para matar los bichos,
C: que me salga bien, El Creador. Y // quién es este personaje?
F: eh?
C: quién es éste? Quién es? La escultura de arriba

F: esa? Es un modelo
 C: es un modelo!
 F: modelo,
 C: por eso la haces con bolso?
 F: si son modelos que salen con sombreros. Hay unos sombreros más graciosos! Oh!
 C: qué sombreros? // El indio. A ver, voy a ir poniendo aquí el rey de las coronas, y luego los indios (...)
 F: a ver,
 C: los indios, (...) y El Creador. Y esta de aquí me has dicho que es una modelo.
 F: a // lleva sombreros, a ver si te quedas con el modelo, quédate con el modelo
 C: a ver, cuéntame
 F: es un modelo!
 C: ay que bonito,
 F: Eso no tiene biografía! Es un modelo de // sombreros!
 C: pero lo has hecho tu, el modelo,
 F: claro! Es un modelo de // sombrero
 C: y tiene bolso, la // muñeca tiene bolso, tiene bolso
 F: eso es la televisión
 C: la televisión? ¿Dónde lo viste?
 F: eran unos sombreros ingleses// eran uno modelos ingleses
 C: y no sabes dónde lo viste
 F: qué modelos había, va!
 C: pero dónde lo viste, dónde lo viste,
 F: la televisión es lo que tiene, tiene cosas mu // son mu curiosas.
 (...)
 C: la modelo, vamos a ver, vamos a hacer a la modelo. Y dónde lo viste, en un programa de modelos?
 F: eh?
 C: dónde lo viste en un programa de modelos,
 F: modelos! Modelo de señora
 C: te gustan los sombreros y esas cosas que
 F: eh?
 C: de dónde // te gustan
 F: el sombrero le gustará al que lo lleva! No me van a gustar a mí los sombreros!
 (...)
 C: más o menos tengo las fotos, veo, y esto de aquí que le has hecho, qué es esto de aquí?
 F: eh?
 C: qué es esto de aquí? Esto es un bolso, bolso, y esto?
 F: eso es una flor,
 C: es una flor, y esto de aquí? Son joyas
 F: adornos,
 C: adornos y joyas. Y esta escultura? Parece el sol y la luna
 F: el Sol y la luna
 C: el sol y la luna, y por qué esto, qué es esto de aquí?
 F: eh?
 C: que es estas dos //

F: son las alas
 C: las alas?
 F: que vuelan
 C: vuelan el sol y la luna. Voy a hacer estos también, al sol y a la luna. Voy a poner el sol y la luna...
 (...)
 C: ya está. El sol y la luna. Vamos a ponerla aquí, y estos son Don Quijote y Sancho Panza, veo que tienes muchísimas de Don Quijote y Sancho Panza.
 F: Don Quijote y // Sancho
 C: y de pícaros tienes mucho!
 F: esos son los pícaros,
 C: tienes muchísimos pícaros
 F: eso no tiene más que eso que es un pícaro.
 C: me encantan los pícaros. Tienes muchísimos pícaros. Ah! Hiciste al leñador! Lo hiciste al final!
 F: eh? Cuál?
 C: el leñador, mira. La semana pasada tenías las leñas preparadas
 F: si
 C: pero no tenías al leñador y ahora ya lo tienes
 F: ese, ese se llamaba Mariano el Avileño! Se cargaba cada haz de miedo!
 -Risas-
 C: por qué? si, pero era de aquí, de Navalcarnero?
 F: era un fenómeno!
 C: le conociste tú?
 F: anda!
 F: Mariano el Avileño! Se cargaba haces de leña como cargas de un borrico! Se cargaba,
 C: Avileño, no? y de dónde venía el Avileño?
 F: eh?
 C: Avileño por qué? porque era un mote, o era //
 F: menudos haces se cargaba, va!
 C: (...) Espera, voy a quitar el // el pícaro de momento, y vamos a hacer la foto
 (...)
 C: y tú entonces le conociste, tu le conociste a este señor...
 F: eh?
 C: que tu le conociste,
 F: a quién?
 C: pero te lo voy a poner aquí, tiene que grabarse, tiene que grabarse. Hay que grabar por aquí. Este, la voz tiene que entrar por ahí.
 F: cuál dices?
 C: digo que la escultura, la escultura del avileño le llamaban así aquí en Navalcarnero; Avileño?
 F: claro, vino de Ávila aquí, a Navalcarnero
 C: ah! Porque vino de Ávila.
 F: a ver, era cuando se cargaban las cocinas bajas de leña,
 C: cargaba la leña
 F: traía haces de leña

C: pues menudos haces cargaba...

F: muchas veces iba yo también e iba cargado igual, con él, pero yo traía menos, que él, pero él cargaba cada //

C: (...)

F: era un héroe!

C: era un héroe... Espera, voy a dejar //

F: que tío // bueno! Que quiero ver la película, tu! Eh? Que quiero ver la película de Corrupción en Miami! Tiene poco //

-Risas-

(...)

C: el pícaro, voy a dejar el pícaro en su sitio, aquí. Y este, me lo dijiste el otro día //

F: es un Sancho,

C: este es un Sancho,

F: un Sancho, a este le falta otra figura, le falta

C: sí, porque estaba con //

F: eh?

C: lo vi la semana pasada, lo vi la semana pasada ahí puesto y le faltaba otra. Ese es un Sancho, por qué? mira

F: este? No está este //

C: no está el Sancho verdad? sólo tenemos el Sancho

F: le falta otra figura,

C: la otra

F: eh// si

C: lo que podríamos hacer Fernando

F: haz esos,

C: si, esos de ahí los voy a hacer. Lo que podríamos hacer Fernando,

F: qué hora es?

C: las once // las

F: las doce, a ver cuándo empieza la película.

C: a ver, once y media

F: A las doce menos cuarto empieza la película,

C: qué película?

F: claro! A ver! espabila!

C: pero qué película, cuál!

F: Corrupción en Miami! –risas-

C: ves esa serie?

F: Corrupción en Miami

C: vamos a hacer éste. Si te parece bien, vengo // mañana por la mañana. Si tengo que venir muchos días, para hacer una serie sobre Cervantes, porque he visto que tienes muchísima escultura de Sancho y de Don Quijote

F: de Cervantes? Bueno!

C: he visto que tienes, he visto Sancho, he visto a Don Quijote, he visto esta otra, he visto esto de aquí arriba, he visto aquella, he visto ésta, he visto muchísimas, he visto aquellos jinetes que son Sancho y tal. Si te parece hacemos un serial de fotos de todos los Don Quijotes que tengas con todos los Sanchos

F: eso lo puedes hacer desde el Quijote!

C: no! pero digo hacer las fotos seguidas, unas de otras de todos los Don Quijotes, ordenarlas en una estantería,
F: pero hoy te lo puedes hacer,
C: no, digo // digo las esculturas que tu tengas de Sancho y de El Quijote que tengas hechas, las ordenamos y hacemos un serial de fotos para que tu me expliques en cada escultura la diferencia pues de los capítulos de los que lo has sacado, lo que recuerdas, lo que te ha gustado más de cada escultura, pero hacer un día exclusivamente esa sección, te parece bien?
F: un poco pesao,
C: si? Muy pesado
F: es pesao, es pesao....-risas-
C: oh, vale. Bueno, puedo hacer las fotos de todo,
F: sacas éstas
C: claro, saco todo,
F: esas son las más interesantes,
C: y éste, espera que yo tengo que, esta, esta era la del demonio, ésta, era el del // demonio,
F: ese es el diablo Belial
C: Belial, el diablo Belial (...)
C: que tenían, que me dijiste que tenía dos hombres y una mujer y dos mujeres y un hombre,
F: claro,
C: la carta es por qué? la carta por qué era?
F: el diablo también pone sus cartas sobre el amor!
(...)
C: voy a ponerlo aquí. El pícaro (...) a ver si está bien escrito, con B
F: el diablo Belial
C: está bien así? Vamos a dejarlo en su sitio. Y quería preguntarte Fernando, Por qué, por qué has hecho las líneas de color, por qué al diablo le has puesto color?
F: el qué?
C: el diablo, el diablo está // tiene unas manchas de color
F: esas son // esos son los dibujos, los dibujos de pintura, esos son los dibujos que tiene
C: no tiene un sentido así en concreto,
F: no tiene eso, va! Lo que tiene es la carta
C: claro
F: es la carta, el diablo también po//, no sabes de esa carta que sacaron hace años, y lo aislaban de los bailes, lo aislaban, el diablo pone también sus cartas en el amor,
C: (...)
F: este los has visto por las calles de Madrid, sí
C: los pícaros,
F: dice agarrados de la mano muy contento y muy feliz
C: voy a poner aquí a los pícaros, mira, todos los pícaros
F: esos son pícaros
C: este también voy a ponerlo ahí
F: qué vas a hacer, vas a hacer una foto?
C: de ésta. Está regando plantas, está regando unas flores

F: esa es una jardinera.
C: jardinera?
F: tiene un jardinito, una // está, está regándole
C: la jardinera. Se ha llenado un poco de cemento. La voy a colocar en su sitio otra vez, la jardinera
C: y eso son todo Don Quijotes,
F: eh?
C: son todo Don Quijotes
F: ese es el molino y Don Quijote. Ese déjale que es que éste es con aquél, que es mu gracioso ese!
C: sí, lo sé! Que me lo cuentes,
F: cuál
C: ése forma parte de los tres
F: ese es un // pícaro, que le ataca //
C: le ataca Don Quijote
F: Don Quijote le ataca,
C: voy a ponerlo con Don Quijote
F: dice "detente! Truhán! Si no quieres que te atraviere con esta lanza!"
C: "detente truhán si no quieres que //!"
F: no! ten cuidao, ten cuidao que este te puede //
-Risas-
C: detente truhán si no //
F: ese es un grupo muy majo, muy salao, ése
C: sí
F: dice "detente pícaro, truhán, si no quieres que te atraviere con esta lanza de parte a parte!"
C: mal pícaro,
F: a ver si lo sacas bien!
(...)
C: le meto la lanza, le meto la lanza por aquí
F: si es que es grande el pícaro, es grande
C: sí, si es que no me cabe, no me cabe, y voy a hacerlo de cada uno. (...)Voy a ponerlo aquí, como estaba. Voy a ponerlo todo ahí, como estaba, con Sancho. Se parece la estructura de Sancho, al otro sancho de ahí.
F: //
C: mira, este es Sancho que está llorando, este Sancho está llorando no?
F: el qué
C: está llorando,
F: está llorando
C: está llorando
F: "está llorando Manuel, a la orillita del mar, porque se le ha caído el tintero, pluma y papel!"
-Risas-
C: el tintero, pluma y papel. Tenía, tenía un Don Quijote ayer, no está
F: falta otro!
C: falta otro, pero estaba el otro día, el otro día estaba, no sé dónde está ahora, de pronto

F: ese voy a quedarme sin hacerle,
 C: éste?
 F: me he quedao sí,
 C: Qué querías hacerle a éste?
 F: he hecho éste// pues este tiene su significao. Éste,
 C: y cuál tiene, cuál tienes, qué significao
 F: este de // la resurrección,
 C: la resurrección?
 F: cuando se muere Don Quijote. "no se muera vuestra merced, que la mayor locura de un hombre es dejarse morir",
 C: "no se muera vuestra merced//"
 F: y se pone a llorar.
 C: claro
 F: ya ves, pobrecito.
 C: pobrecito, pobrecito -risas-. El otro día,
 F: a este le hace falta lo otro
 C: pero dónde está, si el otro día cuando vine estaba!
 F: eh?
 C: el otro día estaba
 F: estaba?
 C: yo creo que sí estaba. El otro día recuerdo haber //
 F: no, no estaba no, ni hablar, este hay que hacerle
 C: no? hay que hacerle el //
 F: hay que hacerle
 C: le hago la foto a éste también,
 F: eh?
 C: a este también le hago la foto, lo voy a fotografiar
 F: si quieres hacerle la foto, hazle la foto,
 (...)
 C: lo coloco aquí?
 F: no déjale ahí,
 C: mulitas has puesto ahí, has hecho un carro con mulas. Y éste // Fernando, y éste de aquí quién es? Éste
 F: cuál, cuál
 C: esto, esto, éste
 F: ése es un caminito de flores,
 C: este es un caminito de flores?
 F: ese! Es un caminito de flores, es
 (...)
 C: caminito de flores; voy a probarlo aquí. (...) Caminito de flores. Te vas a perder la serie,
 F: eh?
 C: que te vas a perder la serie, que vayas para allá. Que digo,
 F: tejar! //
 C: sí, voy a hacerlos todos, pero (...) // vete a ver la serie y luego lo //
 F: eh?

C: ...que vayas a ver la tele, la televisión que yo sigo haciendo fotos y luego me dices lo que son, te parece?

F: sí, vale

C: hago las fotos y luego voy para allá

F: haz lo del tejar!

C: sí; voy a hacer el tejar, voy a hacer todas estas, voy a hacer ésas, voy a hacer todas. Y tú me dices...

F: y yo las // el pícaro de //

C: todo, // lo voy a hacer todo (...)

F: las paredes también,

C: todo

F: las paredes también.

C: vete a ver la serie que no vas a llegar,

F: sí?

C: que no vas a llegar a ver la serie

F: voy a ver

C: (...)

F: si me gusta! Si no me gusta no la veo! Voy a ver...

F: ve haciendo las fotos

C: de acuerdo.

F: oye!

C: dime,

F: que ésas está cruda, eh?

C: cuál?

F: esta no la toques

C: no, no, no te preocupes, no. No toco nada

F: aquellas sí, esas tres están cocidas

(...)

C: éste?

F: ese es una reunión ya te lo dije

C: pero no me dijiste más

F: ese no tiene más que eso, que es una reunión!

C: pero y qué es esto?

F: aquel, no, aquél es de Platón. Cuando el gallo.

C: Ah, sí,

F: que el profesor es // el profesor es el gallo desplumao,

C: Platón.

(...)

C: este

F: está crudo,

C: está crudo?

F: está crudo ésa

(...)

C: (...) *está con el pan, el chorizo, no? y // Sancho qué le dice a Don Quijote,*
 F: *eh?*
 C: *Sancho que le dice a Don Quijote,*
 F: *eh?*
 C: *Sancho que le dice a Don Quijote,*
 F: *cuál. Dice “no cometa vuestra merced una locura!” Dice Sancho a //*
 C: *qué locura iba a cometer // y qué locura, sí. Qué locura iba a cometer entonces?*
 F: *ahora //*
 C: *fantástico éste. Cuéntame éste*
 F: *qué?*
 C: *cuéntame este*
 F: *es cuando va a ser gobernador,*
 C: *cu// quién*
 F: *si.*
 C: (...)
 F: *no, si, Sancho de gobernador,*
 C: *Sancho de gobernador?*
 F: *de la Corte. Sancho de Gobernador de la Corte*

(...)

C: *quieres // Fernando,*
 F: *ya está?*
 C: *quieres que vuelva otro día?*
 F: *eh?*
 C: *quieres que vuelva otro día?*
 F: *no, si vas a acabar hoy, acaba...*

Entrevista 5

C: *// pocas esculturas para que él me las cuente. Lo importante es todo lo que él //*
porque igual...
 P: *haz un día unas pocas y otro día otras pocas, porque si no éste te va a mandar al*
carajo
 C: *es que es lo que le digo, es lo que le he dicho!*
 P: *ya, ya!*
 C: *“ya hago esto y vengo la semana que viene”*
 P: *cada día unas pocas, y ya está!*
 C: *claro. Que digo, que cada día, cada día que yo venga hacemos unas pocas*
//esculturas, y me cuentas cosas
 F: *si,*
 C: (...)
 P: *claro que si! Para qué lo has escrito!?*
 F: *vale, vale!*
 P: *no lo has escrito? Pues vaya! vaya poeta!*

-Risas-

C: me ha dicho muchas cosas, porque he notado que un día sí podría hacer las esculturas de // relacionadas con Cervantes, con el Quijote, porque tiene... mira: uno, dos tres...

P: ya, si tiene muchas sí

C: cuatro, cinco, seis, siete, ocho atrás, allí tiene una tría también, allí al otro lado. Entonces sería interesante porque...

P: de El Quijote tiene un rato, buá,

C: claro, y como es tan enriquecedor en contenidos, pues

P. es mu lindo, sí

C: a Fernando le ha enca// claro. A Fernando le ha gustado tanto y ha sido tan importante para él

P: pues sí

C: pues me gustaría coger de cada cosa lo más // así.

P: lo más interesante

C: pero bueno, yo ya hoy, ya vengo otro día.

P: ya no más

C: no, porque está cansado. Ya me quedo // ya vengo otro día, no pasa nada

P: cuál has hecho

C: he hecho // mira,

F: haz aquella de los coches!, tu! De Don Quijote!

C: de Don Quijote?

F: aquella de allí!

C: la alta?

F: la otra, // esa de la base,

C: de los coches, es verdad!. A ver //

F: ésta, ésta,

C: sí, tengo que quitar esto,

P: eso qué es,

C: no lo sé

P: joé!

C: un papelote, una // funda

P: una funda //

C: sí. Este es "La muerte", me encanta. // si no, queda mal colocado,

P: mira, ahí ése con el haz de leña

C: // ah! No, no, sí, me ha dicho que era el avilés, o avi//, espera, lo tengo aquí por escrito, mira Pablo: era "Mariano el Avileño"

P: ah! Sí, ya, ya, es un hombre que, que //

C: que era de aquí, no?

P: sí,

C: Mariano, el Avileño

(...)

P: esto va junto con // pilas, no?

C: si, no con batería. Yo le cargo la batería, y la pongo aquí dentro, mira.

P: si, si, ya, ya, vale, vale, ya!

C: aquí, la batería. Entonces le pongo la batería, lo que sea y //

P: y no se te desgasta // () de cuando en cuando

C: (...) // la tengo aquí
P: que renovar
C: la tengo que rellenar, la meto, la enchufo a la pared...
P: y lo rellenas, lo cargas, sí
C: claro, y lo cargo. Este es Sancho
P: y los coches,
C: y los coches. Bueno, también está, también está // este //
F: sabes ése? El significao, ese de los coches, lo sabes?
C: cuál // es el significado
F: no te has quedao con ellos?
C: sí, que me dijiste que no entendían la modernidad, que se encontraban con los coches y decían que // eran //
F: “Alto, alto Sancho! Que hemos topao con la Edad del Hierro!”
C: maravilloso. De acuerdo, “con la Edad del Hierro”, vale,
P: “Sancho, Sancho, hemos topao con la Era del Hierro”
C: “con la Era- del hierro”, no si esto, todo, se graba, por eso la grabadora.
P: a sí,
C: porque no // todo lo que // los contenidos que dice, yo los guardo,
P: los grabas y luego lo traspasas verdad?
(...)
C: es comodísimo trabajar con esto,
P: ya, buá!
C: todos te //
P: hay cada cosa. El otro día íbamos nosotros en el taxi, macho! tiene un aparato que te indica las carreteras por donde tienes que ir
C: el GPS,
P: eso es formidable, lo tienes tú?
(...)
P: yo venía con un taxi de Madrid y, bueno!, y buá!
C: este es, // este // El Quijote
P: encadenao
C: el Quijote encadenao. De todos modos, ya más adelante, unas fotos buenas, buenas, traigo a un fotógrafo; esto lo hago para organizarme el trabajo...
P: sí, sí
C: para fotos buenas, tengo que traer a un fotógrafo, una cámara grande de fotografía, ponerle un fondo blanco y colocarlas en una zona de luz. Y ya se hace una // ésta, incluso para el museo, para colocar todas las //
P: sí, para //
C: las obras, el significado, lo que constituyen,
P: exacto, sí
C: eso puede quedar, Pablo, fantástico.
P: pues sí
C: “Quijote- encadenado”; “sabio de Atenas” te voy a llamar, a ver maestro, cuéntame, el de ahí arriba
F: esa es la “Esclavitud de la // Edad del Hierro”

C: esa es la esclavitud de la edad // es lo que te iba a preguntar,
 F: de la Edad del Hierro, la gravedad
 C: (...) La esclavitud de la Edad del Hierro.
 P: las cosas
 C: //
 P: que cómo hace las cosas él sólo, es admirable // eh?
 C: es fantástico. Y ésa que //
 P: //
 F: aquél otra, aquél! El filósofo ruso!
 C: es verdad!
 F: por eso,
 C: (...) el ruso, pero // lo tengo que sacar de aquí, este no tiene desperdicio, es fantástico...
 P: está bueno además,
 C: son fantásticos todos //
 (...)

C: ya está. Este era el ruso que me contaste el otro día,
 F: eh?
 C: este era el ruso que me contaste el otro día,
 F: a ver: "llegarán tiempos," apuntas?
 C: no! si se // si yo luego lo paso
 F: eh?
 C: cuéntamelo
 F: que "llegarán tiempos en que las armas se conviertan en picos, palas y azadones" para ese tiempo? Será muy difícil que llegue; están todos que tienen pistolas, que //
 C: pero eso sigue siendo así (...) sigue habiendo guerras (...) para qué sirve, si el ser humano no cambia
 F: vas a Madrid? Y a todos los ves con pistolas. Por eso lo dice, que será muy difícil que llegue ese tiempo
 C: porque el hombre, el ser humano no //
 F: a ver, no! las armas //
 C: no hay nada que hacer
 F: las armas no desaparecen, ni hablar
 C: y éste era// éste quién es, a ver dime quién es
 F: eh?
 C: quién era // qué
 F: no te has quedao con él? No?
 C: no, dime el nombre,
 F: "llegarán tiempos" //
 C: no! el
 P: el nombre!
 F: Trotsky,
 C: Trostky?
 F: es un nombre ruso
 C: sí, si sé quién es Trostky,
 F: yo es que no lo sé pronunciar, no sé ruso!
 -Risas-

C. no, no! es Trotsky, es Trotsky, perfecto. Bueno,
P: ya has hecho cuatro más //
C: no, he hecho un montón,
F: ya ves
C: mira, he hecho todas éstas: Santiago Apóstol, el faraón, la florista, la sembradora, el rey de las coronas, los indios, todo, todo, todo éso y todo ésto.
F: ésa es para ese letrero! Esa es que es el letrero, lo puedes poner,
C: espera, // aquí tengo un trabajo que ni te cuento...
-Risas-
C: un trabajo...
P: te vas al pueblo o te vas fuera a comer...
C: no, me voy (...)
P: ah (...)
C: es que quiere ver una serie de televisión y le he dicho que vaya a verla, que yo me quedo aquí haciendo fotos, no me importa
P: ah! Sí, éste sí, por las tardes va // va viendo //
C. que no se te haga tarde, que yo he venido pronto pero llevo sólo una hora y tal, que si queréis hacer cualquier cosa
P: bueno, tu puedes hacer aquí lo que quieras, claro!
C: no, que si queréis hacer cualquier cosa que me lo digáis,
P: si, si. Eso es Cervantes,
C: fantástico.
P: ése está mu bien hecho,
C: son fantásticos todos Pablo,
P: ahí tienes apuntao todo lo que tienes. Y las coge ése?
C: sí las coge, a ver aquí.
P: // "del concierto //"
C: "trabajos que nacen del espíritu". Don Quijote, vamos a ver. Esto es Cervantes,
P: ése es Cervantes, sí
C: y este es Cervantes con sus dos //creaciones,
P: ahí tiene
C: con sus dos creaciones,
P: ahí tiene también el //
C: el...
P: Sancho Panza y el otro. Los ves?
C: sí,
P: si?
C: sí, me pongo aquí. Espera Pablo, cuidado
P: // ya verás tu // tu aire. Ah, sí, mira cómo sale ahí.
C: // qué maquinas, verdad?
P: qué monadas,
C: (...)
P: y quién inventa esto, quién se lo ha enseñao?
C: el qué, las
P: saber,
C: ya, ya,
P: sabes lo que he dicho?

C: qué
P: que quién inventó esa máquina, que quién // se lo ha dicho a él!
C: el qué?
P: a hacer la máquina ésa!
C: hacer la máquina? // ah! Ni idea!
-Risas-
C: a saber! Vete tu a saber! La imaginación. Tener el monitor siempre ayuda mucho, el monitor, porque claro, ves cómo va a salir la foto, y si no te gusta? la tiras y hace otra (...), Mira qué porquería,
P: el cigarro
C: los cigarros, los cigarros!
P: la distracción //del hocico. No sabes tu eso? // la distracción del hocico!
C: la distracción //
P: la distracción del hocico!
C: la distracción de "los cinco"?
P: del hocico, del hocico!
C: del hocico?
P: del hocico
-Risas-
C: la distracción del hocico?
P: es el tabaco. Si te lo preguntas algún día, ya sabes, dices "ponte a fumar tú, muchacho!"
C: la distracción del hocico
P: esta es la distracción del hocico! //
C: (...) y sigue, y sigue //
P: y sigue!
C: (...) Fernando, que está // está cansado. Vengo otro día
F: qué te queda, qué te queda ése? Ya,
C: (...) vengo otro día, vengo otro día (...) Sí, éste es fantástico // éste es fantástico
F: este es Séneca
C: es Séneca
P: Séneca y la muerte
C: Séneca y la muerte. Este me lo contaste el otro día, los jóvenes y los ancianos,
P: cada vida, pues sí
C: que la muerte espera al anciano en la puerta y al joven le anda rondando, has visto como entiendo lo que me dices?
P: claro que sí, cuando...//
C: (...) el haber estado con él dando clase,
P: a ver, siempre se queda
C: hace muchas cosas. Hace mucho...
P: pues sí.
(...)
C: Séneca, vamos a poner a Séneca en su sitio.
P: y el otro quién es?
C: este otro supongo que será
P: el escritor
C: éste? Este parece // pues no sé,

P: ah, la pluma de Cervantes, debe ser
 C: con las cabezas por dentro. Fernando, dime qué // cuéntame ésta escultura,
 F: el tintero de Cervantes
 C: “El tintero de Cervantes”,
 P: trata de //
 C: háblame un poco de la escultura,
 F: eh?
 C: cuéntamela
 F: eso son //
 C: son hombres
 F: claro,
 C: y ésta // es la cabeza
 F: ese es el tintero
 C: este es el tintero,
 F: están mirando a ver qué es lo que tiene en la sesera!
 C: a ver qué //
 F: no tiene nada, está vacía,
 C: está vacía, está totalmente vacía. Espera que la pongo aquí,
 -Risas-
 C: hoy he venido a las 11, y me dijo que viniera sobre esta hora, pero //
 (...). ya está
 F: ya está
 C: vengo ya otro día
 F: qué te queda?
 C: esto. No estaba agujereado el otro día...
 P: sí,
 C: éste también y las esculturas que tenía ahí las ha cambiado
 P: sí, éste ha hecho to esto. // A éste hay que dejarle sólo porque //
 F: bueno! Voy pa allá, ya has acabado?

 (...)

C: tienes mechero?
 F: sí, toma. Te tragas el humo?, bueno! Pues sí, buena carrera llevas!
 C: aquí, aquí, ten cuidado. Aquí,
 F: y para qué te tragas el humo?...vamos, vamos!
 (...)
 F: y qué sacas de tragarte el humo? yo lo hago por una distracción,
 C. por tener algo en la boca
 F: a ver! pero no me trago el humo,
 C: no debiera ser...
 F: a mi me dice la doctora que tengo // y lo manda a hacer puñetas pero rápido, ya ves, pero como no me trago el humo, quemo el tabaco. Ése pintor es amigo mío y dice “pues es los verdaderos fumadores, los que quemáis el tabaco. Sois los verdaderos // quema-tabacos”
 C: quema-tabacos, dijo eso?

F: quema-tabacos. Ya ves, ése? Ese cuando tiene setenta o ochenta cuadros? Los separa al avión a América, o se va a Asia, o se va a Inglaterra o así, dice que se trae buenos cuartos, se trae. Dice "aquí un cuadro vender pero ná"

C: pero fuera sí

F: ya te digo

C: hay que encontrar a alguien que los compre

F: creo que entienden de arte son muy pocas las personas...eh?

(...)

F: para verlos, ya te digo. Pero hay muchos pintores, pero hay que clasificarlos,

C: hay de todo

F: los de primera son los mejores

C: hoy todo el mundo pinta, esculpe, hace música, y luego, ni pinta, ni esculpe, ni hace música...

F: claro. Éste // éste que tengo yo que estuve comentando con él, es buen pintor. Tiene buen//

C: y quién es?

F: que es lo que tiene. Yo, // tiene cómo se llama // Doni, así una palabra // Adonis, o

C: Adonis?

F: Adonis, cosa por ahí.

C: (...)

F: Tiene un nombre mu raro, pero rarísimo, el nombre que tiene.

C: sí?

F: y tenía ahí el cuadro pero con esto de la obra,

C: vaya por Dios,

F: no sé dónde lo habrán dejao,

C: lo tenías por aquí...

F: ya ves, // un nombre mu raro, es rarísimo, el nombre //ese

(...)

F: vale, vale

C: hecho,

F: para ponerla en el museo

C: para ponerla en el museo; porque además yo // te escribí una cosa hace tiempo,

F: sí,

(...)

F: vale! Pues eso! Así lo pongo yo en mi museo.

C: sí querría, sí

F: tira éstos, para ponerlo allí, éstos.

C: sí me gustaría que //

F: está ahí mejor pegao, porque así no se arrolla, ya, se estropea

C: qué pasó con los platos que hicimos?

F: eh?

C: te acuerdas de los platos que hicimos?
 F: sí
 C: qué pasó con ellos? Dónde están?
 F: no lo sé
 C: se han quitao
 F: se ro// se partieron por la mitad!
 C: qué pena //
 F: son mu delicaos los // los platos?, puf! Son pero que mu delicaos, son, los platos.
 Y este año no sé, esta ha sido una chiripa, que me han salio bien
 C: pues sí
 F: es mu majo ese cuadrito de “un tren petrolero”
 C: pero es un tren petrolero
 F: un tren petrolero, está cargando en // los pozos petrolíferos. Va a cargar,
 C: voy a hacer fotos //
 F: está mu majo ese
 C: el cuadro petrolero. Voy a hacer una foto
 F: quita la toalla.
 (...)
 F: sale mu bien!
 C: sí! Sale muy bien, mira
 F: mira qué bien, eh? Ha salido muy bien!
 C: fenomenal
 F: los vagones y todo
 C: todo, todo ha salido fenomenal
 F: es rápida, con el humo y tal, todo ha salido mu bien.
 C: fenomenal, fenomenal. Con esta máquina sale todo, con esta máquina sale todo.
 F: ha salido // fenomenal, ha salido.
 C: ha salido fetén. Muy bien, muy bien.// Y esto de aquí es un águila?
 F: es una paloma
 C: es una paloma, y qué representa?
 F: y aquél cuadrito lo has sacao?
 C: sí, el de Platón,
 F: el de Platón
 C: lo he sacado ya, pues claro, he hecho fotos, claro que sí. He hecho foto a todo
 F: ese cuadro tuvo gracia, eh?
 C: sí
 F: decir que el hombre era semejante a un gallo desplumao, lleva una y dice “aquí tenéis al profesor”
 C: al profesor
 F: por eso están aplaudiendo
 C: claro, ni tonto que fuera
 F: dicen “bravo, bravo!” le dicen los // amigos
 C: dónde dejo, dónde dejo esto?
 F: eh?
 C: dónde lo dejo?
 F: tíralo ahí a la estufa
 C: en la estufa

F: el agujero! Ese es el tintero,
 C: ahí lo dejo,
 F: pues vamos pá allá
 C: vamos. Pues son // las doce y media
 F: bueno, pues //
 C: yo // vuelvo // puedo venir este fin de semana? Puedo venir
 F: claro, los fines de semana, el viernes o el sábado
 C: mañana es viernes
 F: no, mañana es //
 C: jueves, jueves, el viernes// puedo venir el viernes // Puedo venir el viernes
 F: eh?
 C: puedo venir el viernes
 F: mañana?
 C: pasado mañana
 F: bueno! Ya ves lo de la // lo de la sala
 C: // que se te cae, cuidado. Y vemos lo de la sala
 F: lo de la sala,
 C: no he visto lo de la sala
 F: pues hala!
 C. lo voy a tirar ahí. Bueno, pues ya el próximo día venimos otra vez

(...)

F: ésta es un camello
 C: a ver, esto es un camello, esto? Mosquito
 F: estos los mosquitos,
 C: los mosquitos
 F. y estos son los ciegos
 C: y estos dos son los ciegos. Y qué significado tiene la escultura?
 F: eh?
 C: qué significado tiene la escultura?
 F: "que guiáis ciegos, coláis mosquitos y os tragáis un camello"
 C: pero y qué signif// por qué lo has puesto así
 F: es Jesucristo
 C: Jesucristo,
 F: esa es la comparación que hizo
 C: cuéntame //
 F: nada! de Jerusalem, a los que mandaban en Jerusalem, claro, como eran los que mandaban en Jerusalem Jesús se lo dijo.
 C: y le dijo?
 F: eso
 C: qué le dijo
 F: que guiáis ciegos, coláis un mosquito y os tragáis un camello. Ya lo dijo bastante, había zopencos que mandaban allí, no había // otra época, no había más que miserias, enfermos y todo!
 C: claro
 F: ya ves, no es ná!

C: y entonces Cristo decía que // qué decía exactamente: que sois ciegos, a ver repítemelo...

F: eso se lo dijo a los que mandaban en //

C: sí, pero qué le dijo, qué le dijo exactamente

F: a los qué?

C: que dijo, qué le dijo Cristo a los que mandaban en Jerusalem?

F: a los que manda// eso! Se lo dijo

C: que sois ciegos, que sois //

F: “que guiáis ciegos,

C: guiáis ciegos

F: “coláis un mosquito y os tragáis un camello”. Ya lo dijo //

-Risas-

C: “guiáis ciegos, coláis un mosquito y // os coméis un camello”

F: ay! Se entiende de maravilla lo que pasa es que la gente no sabe valorarlo! Si le supieran valorar?//

C: sería otra cosa

F: cuándo iban a aprender de los genios, de él,

C: sí

F: ya ves!

C: suele ocurrir //

F: pues tengo otra que tengo que hacer: El Templo,

C: el templo?

F: cuando se erigió al Templo

C: ah, sí

F: tengo que hacer ése. El Templo tengo que hacer

C: y este azul? Es fantástico,

F: ya digo,

C: ése azul es fantástico. Y éste de aquí?

F: eso es alfarería negra,

(...)

C: que tiene la mano alzada? Parece, parece un militar, es un militar, no?

F: ése es nazi!

C: ese es nazi verdad? Tiene la mano alzada

F: y aquél es falangista

C. es falangista

F: y Don Quijote falangista. Esos son mu salaos! -risas-

C: y por qué los haces, por qué los hiciste?

F: estos los tienes que sacar juntos! A los dos, el fascista y el nacista (risas)

C: el fascista y el nazi

F: el fascista y el nacista

C: y por qué hiciste una del nazismo y otra del fascismo?

F: eso lo he sacao yo,

C: pero por qué, por qué lo hiciste? Qué te llevó a //

F: ese lo he sacao yo, por eso! Por los alemanes,

C: por los //

F: y los falan//, y Falange, va! Era una época también guapa, también los falangistas, buá!

(...)

F: esa la he puesto yo, de cuando le dice Don Quijote a Sancho de // qué partido era
-Risas-

C: que de qué partido era

F: sí, eso lo he sacao yo, dice "yo vuestra merced, a mí? Nazi!"

C: nazi

F. y dice "y vuestra merced?" dice, "pues yo, falangista"

C: y entonces este es Sancho, Sancho, y éste quién, el Quijote

F: claro, ese es un título que les he puesto, -risas-. Una comparación, por eso están los dos, es mu simpático. Pues esto todavía la hay, hace un poco que han cogido en // dónde ha sido // sí hombre, esto// cómo lo llaman! Palestina no,

-Risas-

C: Israel

F: Israel! Han cogido a un // a un grupo de nazis y los han echao!

C: claro //

F: como mataron a tantos judíos, dicen "esto ni hablar, esto // estos fuera de aquí!"

C: claro...

F: que si no, vienen a por nosotros otra vez!

C: qué horror, no? qué horror, qué épocas tan negras

F: ahora, pues el otro día lo dijo la televisión

C: (...)

F: que han descubierto un complot nazi en Israel, y dice ahora los han espabilao!, han dicho no! vosotros aquí no tenéis nada que hacer,

C: nada que hacer. Y por qué lo hiciste con Sancho y El Quijote?

F: que va to //, eh?

C: por qué se te ocurrió hacer una con El Quijote y Sancho? Por qué quisiste ponles así disfrazados?

F: el Quijote? Ah! Porque me gustaba!

C: porque te gustaban los dos personajes

F: a ver! estás?

C: y entonces dijiste, ¡pues hala!

F: a ver, estás? Ya me lo decía a mi // el de la televisión () regalarle los libros, digo a mi me encanta el // El Quijote porque tiene unas comparaciones y luego le sacas otras cosas, le sacas otras cosas. Claro, es que hay que tener imaginación para eso, si no nada

C: claro, si no... nada, es verdad

F: pero esto lo he sacao yo, digo voy a hacer a Sancho de // nazi y al otro lo voy a hacer de falangista. Pero están mu majos!

C: están geniales //

F: les han visto dos o tres dicen "mira que están majos! Dice, "Anda que vaya dos partidos!, mucho cuajo!"

C: // voy a hacer fotos de éste y de éste

F: eh?

C. que voy a hacerles fotos, espera. Que tengo ahí // voy a hacerles fotos, toma

F: les vas a // le vas a hacer?

C: sí, fotos. Voy a hacer fotos para que luego no se me olvide, mira, voy a hacerle unas fotos

F: es que no hay sitio para // hacerla por aquí
 C: no, pero no hace falta no te preocupes!
 F: prueba aquí, // cuidado!,
 C: cuidado
 F: quita ésa y saca esa // al falangista y al nazi. Eso, quita ésa,
 C: no! ya le he hecho fotos,
 F: eh?
 C: que le he hecho fotos ya, he hecho foto y aquí cabe
 F: y están bien los dos?
 C: si//
 F: a ver,
 C: si// salen muy bien, salen bien los dos, si salen. Mira, sale, claro que sale
 F: ese si, es mejor.
 C: mejor, verdad?
 (...)
 F: está, está fenómeno
 C. está fenómeno, // y este también
 (...)
 F: sale bien?
 C: sale perfecto. Mira
 F: pero ahí sale uno sólo
 C: si, y aquí está otro
 F: y los dos?
 C: y aquí está el otro
 F. entonces no lo has sacao juntos
 C: sí, aquí
 F: a ver, eso si!
 C: has visto, si yo te hago caso!
 F: eh?
 C: que yo siempre te hago caso.
 F: llévatelo para enseñárselo a tu mamá!
 -Risas-
 C: entre otras muchas cosas, sí. Voy a poner aquí, Cristo, Cristo con // Cristo- con-
 las// -el camello- los dos ciegos y el mosquito. Y luego Sancho y El Quijote. //
 fenomenal, ya vendré otro día, ya haré todos, ya haré todos, //
 F: bueno, //
 C: está quedando muy bien, está quedando muy bien la sala
 F: eh?
 C: voy a darle al STOP

PARTE IV

CONCLUSIONES

En este apartado nos dispondremos a sintetizar del modo más concreto posible, aquellas ideas que de forma más sobresaliente hemos ido clarificando a lo largo de esta investigación. Nos limitamos a formular en frases concretas los criterios fundamentales que entendemos como conclusiones, con el fin de determinar con mayor facilidad las futuras líneas de investigación que cabe establecer sobre este tema. Para ello, seguiremos las divisiones por Partes establecidas para el seguimiento de la tesis.

PARTE I. Arte, Cultura y Sociedad

1. Las artesanías son una plataforma de creación artística.

El trabajo artesano está a caballo entre varios campos de la creación:

- a. El *oficio* (entendido como sector de producción de objetos útiles)
- b. El *arte popular* (entendido como creación atada a las tradiciones)
- c. El *arte independiente* (el artesano es un creador y su huella tiene firma)

a. El Oficio. Función vs. Estética.

En la medida en que las artesanías han estado sujetas a las necesidades del oficio, los objetos artesanos han sido valorados principalmente por su condición de *Uso*.

Nuestra cultura occidental parece haber desvirtuado las artesanías por su marcada carga funcional frente al genio de las *artes bellas* las cuales han llegado a conocer el fenómeno de la abstracción en virtud de una intelectualidad indispensable para desarrollar este *arte superior*. Hoy se sigue aplicando el calificativo de *Bellas Artes* a un determinado perfil de creación y a unas pocas disciplinas que, en apariencia, parecen bandearse desde posicionamientos creativos más conceptuales y estéticos frente a otros más *materiales* o *funcionales*. También en este caso,

seguimos admitiendo como válida otra de las herencias históricas que define este *arte bello* como puro, culto y superior frente al destinado al consumo *burgués*, lo creado en ámbito *popular* o lo conceptual y técnicamente más elemental o *menor*.

Pero deben tenerse en cuenta algunas cuestiones importantes: que el arte ha conocido infinidad de disciplinas que hacen casi imposible aplicar hoy clasificaciones cerradas entre *arte bello* y *arte menor*, que todo arte (al margen de su naturaleza) responde a unas necesidades funcionales (ya sean por interés social, discursivo o por necesidad de consumo) y que la creatividad sobresaliente de muchos artesanos ha conseguido ser valorada y admirada como Arte (el interés estético de sus creaciones ha superado el sentido de utilidad original por el que fueron creadas).

Las artesanías están volviendo a ser consideradas, tanto desde su papel disciplinar como desde su sentido más artístico: se ha demostrado que, como en otras épocas históricas, merecen ser valoradas como producciones artísticas diferenciadas de aquellas más conceptuales, abstractas o intelectuales pero no por ello considerarse *menores*.

b. En la medida en que el Arte Popular nace en determinados enclaves sociales (se expresa como riqueza cultural) y parece que puede valorarse atendiendo al perfil del consumidor que lo demanda, se baraja la posibilidad de considerar el Arte Naïf partiendo de estas mismas consideraciones

Aunque las artesanías y el **arte popular** están profundamente vinculados, son sin embargo actividades diferenciadas: la forma o procedimiento artesano de concebir un arte popular nada tiene que ver con el objeto de uso creado por oficio. Al margen de la amplitud de significados sobre lo *popular*, en este trabajo nos hemos referido a lo nacido en enclaves rurales, que no conoce academia ni modas pero que se descubre con el talento de sus creadores y que sigue suscitando interés y admiración entre eruditos, artistas y críticos.

Este tipo de arte es admirado por un público cuyo disfrute del objeto artístico nace de sus conocimientos del tema y, por raro que parezca, tienen una **actitud contemplativa** ante el objeto artístico: parece que las disciplinas originales incluídas en las bellas artes -siguiendo el canon de clasificación de Batteux-, no son las únicas

capaces de estimular el espíritu del hombre a cotas sublimes superiores como de hecho se ha estado proclamando desde el nacimiento de la modernidad. La propuesta de algunos estudiosos como **Arnold Hauser** o **Natacha Seseña**, de estudiar el arte popular partiendo del público que lo consume parece una alternativa viable para todo arte creado fuera de los circuitos del arte (también para el Naïf, teniendo en cuenta que cualquier manifestación artística, más allá de su naturaleza o significado, es objeto susceptible de ser consumido).

El arte popular surge en el mismo corazón del *pueblo* -entendido como el conjunto de ciudadanos independientes- más concretamente, de las manos de un creador autónomo aunque representativo de un colectivo. La postura de teóricos como **Ticio Escobar** estimula nuestro interés por las manifestaciones artísticas *no canalizadas* y, en una línea parecida a la que inició la Institución libre de Enseñanza y sus seguidores, sería necesario revalorizar estas creaciones como referencia de nuestras raíces históricas. Y si nos remontamos más atrás en nuestra historia, el ideario de la Revolución Francesa optó por adecuar el arte a su nueva ciudadanía: no parecía tarea fácil constituir el nuevo perfil de ciudadano moderno y el arte parecía ser una buena herramienta para sensibilizar y educar. A partir de este momento, el arte debía referirse a un colectivo más global para que sus gentes participasen del hecho artístico: hoy en día, el arte se ha especializado tanto que sólo es plenamente explotado por un selecto público. Parece que brotes aislados de un arte en que se fusionan la expresión del pueblo y la filosofía de vida del hombre de costumbres, referencia como pocas artes, el valor de lo cotidiano y el sentir de una clase de ciudadano que no se ve representado en el arte de vanguardia.

c. El Naïf es una Manifestación Artística Independiente.

En simbiosis con el ámbito de lo popular y con el de las artesanías se constituye una tercera manifestación artística diferenciada de ambas: la obra no está condicionada a ninguna función-uso ni tampoco a ninguna función social de objetos rituales o festivos propios de las manifestaciones populares. Es una manifestación artística independiente, autodidacta, que no crea escuela ni constituye movimiento pero que referencia los aspectos más apegados a las costumbres y ritos de un determinado enclave social. La actitud del creador naïf, la individualidad de la obra

resultante, su alejamiento de la comprensión de un público plural, la construcción de un discurso independiente y la estética de la obra evidencia el modelo de interpretación de su creador, alejado conscientemente de cualquier norma estética heredada. Muchos de los *naïfs puros* provienen de este mundo de las artesanías y reflejan en su obra una filosofía de vida y una forma de crear única y original. Los *Naïfs Puros* son creadores que permanecen alejados del mercado del arte (aunque deseen ser escuchados y su obra entendida y *consumida*) y la riqueza de sus obras (con profunda carga simbólica) refleja el complejo sistema de relaciones que manejan y que está adscrito al contexto social e histórico en el que permanecen sumidos (con el consiguiente interés sociológico).

El apego del Naïf a las costumbres y a los ritos populares parece ser más evidente en los **naïfs campesinos**, que además expresan la realidad de una fusión entre pasado y presente, entre los avances tecnológicos y las técnicas tradicionales, entre lo moderno y lo arcaico. La importancia de sus creaciones puede explicarse desde distintos posicionamientos:

- **Sociológico;** el *naïf puro* ejemplifica una filosofía de vida, una forma de interpretar la realidad, una forma de enfrentar lo cotidiano; el naïf es profundamente existencialista y vital, sencillo en apariencia y complejo en relaciones simbólicas, es narrativamente realista pero también surrealista porque refleja los anhelos más ocultos del hombre, sus sueños y sus miedos. Cuando todo esto nace en enclaves sociales apartados del mercado del arte, nos encontramos con creaciones excepcionales que reflejan espontáneamente los dos grandes niveles de relación del hombre con la realidad: el individuo y su colectivo social, el ser humano y su sentido de existencia. En la medida en que este arte está tan estrechamente vinculado al contexto en que nace, se ha convertido en una forma de interpretar la intrahistoria social de los pueblos, sobre todo cuando muchos artistas de este género están profundamente apegados al latir de sus labores, sus gentes y sus costumbres. No se constituye como movimiento y tampoco crea escuela por lo que nace y muere con su autor.

- **Histórico;** el naïf se apega a la realidad y representa con originalidad todo lo que sucede a su alrededor, desde el pequeño detalle hasta el suceso más sobresaliente; plasmada como una estela de sucesos, la historia deja su huella en las creaciones naïf.
- **Cultural;** las raíces culturales de un pueblo también se miden por sus manifestaciones artísticas; sin duda las manifestaciones naïf son autóctonas y toda su riqueza se fundamenta en una *originalidad contextual* alejada de pretensiones intelectuales. También los posibles préstamos estéticos de los naïf suelen estar vinculados a los medios de comunicación por ser éstos una de sus herramientas de trabajo: estos creadores miran la realidad de lo que está pasando como el curioso que se asoma a una ventana y alejado de todo, refleja –con importantes matices- el latir de nuestra sociedad del desarrollo, el consumo, la tecnología y la información.

PARTE II. Fernando Roche. Contexto Histórico-Artístico de su Obra

2. El llamado *Naïf Puro* supuso una influencia estética importante para las vanguardias de principios del siglo XX. Su primitivismo simbólico y su inclinación por la temática onírica y por los temas cotidianos siguen siendo útiles hoy para otras tendencias artísticas.

Fueron los críticos, artistas y benefactores del arte los que descubrieron y bautizaron a estos artistas que mostraron un modelo de representación totalmente alejado del arraigado naturalismo académico promovido por las instituciones: desde Picasso a Kandinsky, los vanguardistas supieron ver en la obra de Rousseau una originalidad simbólica desde una perspectiva nueva con relación a la que había iniciado Gauguin con sus paisajes selváticos. La estética naïf, asociada desde entonces a lo *primitivo ingenuo*, sigue siendo hoy útil para las vanguardias contemporáneas: algunos críticos y teóricos han optado por llamar a estos naïves *primitivos modernos o neoprimitivos*, pues el primitivismo y su aparente ingenuidad responden a una estética más compleja de comprender de lo que expresaba la terminología romántica.

Parece que debería redefinirse por tanto el posicionamiento del Naïf Puro, pues se ha valorado la carga cultural de otras *manifestaciones independientes* surgidas en enclaves *populares urbanos*, admitidas además como arte de primer orden: el sentido de cotidianidad expresado por el Pop Art abrió nuevas formas de expresión, más tarde continuadas por artistas del Nuevo Folk o por el arte de los Skaters o los Graffiteros.

Los llamados *naïfs puros* se constituyen como un rescoldo de creadores que reflejan la realidad de lo cotidiano con un modelo de interpretación único. Parece que además de la importancia sociológica, cultural e histórica, el naïf también tiene una riqueza estética: ha creado estilo sin promoverlo.

3. Aunque el primitivo Naïf crece ajeno a los circuitos del arte, ha sido valorado sin embargo dentro de un Mercado que condiciona el valor de las creaciones.

Si en otros países el arte naïf es conocido y valorado, sin embargo en España no parece disfrutar del mismo reconocimiento; son escasos los museos dedicados a este arte y también son pocos los museos de arte contemporáneo que exponen y conservan obra de artistas naïf reconocidos. Tampoco parece que un amplio sector del público conozca este tipo de manifestaciones artísticas: pocos libros se han escrito en lengua castellana sobre naïf y el impulso desde el sector de la enseñanza por el conocimiento de este arte parece ser escaso.

En los años sesenta se inició una moda en nuestro país que alentó a muchos coleccionistas de arte a adquirir la obra de estos naïfs. En las subastas de medio mundo se han barajado cifras astronómicas por la obra de estos *auténticos naïfs*. Si dentro de nuestras fronteras la obra de *El Boliche* forma parte de los fondos de El Reina Sofía, conviene plantearse si la obra de Roche, apreciada desde el mismo nivel de relaciones y valorada por los mismos críticos en los años inmediatamente posteriores, debiera formar parte de la colección de los museos de arte contemporáneo. Es por ello que la obra de Fernando Roche merece un especial estudio, o al menos consideración, porque como hemos demostrado en los capítulos de esta tesis, es raro toparse con un “auténtico” o *puro naïf* en España y menos aún, con un escultor surgido del mundo de la alfarería y del campo; algunos críticos y

entendidos de este arte, consideran éstas algunas de las principales aportaciones de este artista.

El valor de otra clase de creaciones muy similares al naïf nos lleva a pensar en conservar las escasas manifestaciones de los *Puros Naïfs*. En España, ya se ha promovido las instalaciones de los -denominados por J. A. Ramírez- *Escultores Margivagantes*, hoy consideradas un Arte por las salas de prestigiosos museos de arte contemporáneo.

PARTE III. Marco Interpretativo de la Obra de Fernando Roche

4. La narratividad y los discursos del artista son especialmente importantes en el Naïf Puro y el Análisis del Discurso puede ayudar a desentrañar los contenidos de sus creaciones.

La obra de Roche es principalmente narrativa: se sirve de símbolos formales para transmitir un discurso. Fernando crea sus esculturas y explica su significado parafraseando anécdotas o sentencias extraídas de guiones, canciones, libros y panfletos; entresaca aquellas partes cuyo sentido -a veces distorsionado a su gusto- puede resultar útil para expresar discursos más complejos. Ésta es sin duda otra de las cualidades sobresalientes del artista: aunque la *narratividad* es una cualidad conocida en el arte naïf, Fernando manifiesta además una inclinación por reducir a sentencias el discurso latente en sus esculturas.

La consiguiente explicación del artista sobre su obra es tan importante como la obra misma y es por ello que, para la catalogación, la elaboración de un análisis de discursos ha resultado muy útil. Con este análisis hemos concluido que la obra del artista gira entorno dos grandes ideas: *el hombre como ser social* y *el Hombre en sí mismo* (o el *Sentido del Hombre*). Los escenarios que utiliza el artista para definirlos y que hemos llamado *ejes discursivos* son los elementos que definen su mundo y que el artista utiliza como fórmulas o herramientas para construir su discurso. Por último hemos hablado de los valores, aquellos principios fundamentales o ideas base que fundamentan todos los ejes discursivos. Esta estructura nivelada construye la tipología clasificatoria que presentamos en esta investigación, y entendemos refleja con bastante literalidad el trabajo del escultor,

siendo conscientes no obstante, de que otras metodologías puedan resultar más aclaratorias en un futuro: la obra de Roche es compleja y puede ser susceptible de ser analizada desde otros parámetros.

La realización de este análisis ha partido de las entrevistas mantenidas con el artista y con otras personas conocedoras de su arte (aunque es indudable que la información entresacada de las grabaciones podría dar lugar a otro estudio más pormenorizado). El valioso conjunto de datos, fechas y nombres recopilado durante esta investigación nos ha permitido crear una primera ficha técnica del artista -lo más fiel posible y con carácter definitivo- ya que se ha publicado muy poco sobre sus creaciones y algunos datos han sido expuestos con cierta inexactitud.

En relación a esta recopilación de datos, sólo se han impreso íntegramente las conversaciones mantenidas con el artista; por limitaciones de impresión y por petición expresa, no se considerado oportuno añadir transcritas las entrevistas realizadas a otras personas cercanas a Roche cuyas aportaciones se han añadido en la investigación. No obstante, esta tesis sí recoge las opiniones sobre el valor artístico de la obra de Roche desde el sector de la crítica del arte.

5. Se considera imprescindible la publicación de un catálogo de la obra de Fernando Roche para poder establecer líneas futuras de investigación sobre su obra y sus efectos en el universo del arte.

En la obra de este artista queda reflejado todo un cambio de siglo: desde las sensaciones de una guerra, el recuerdo de las labores del campo y el oficio de alfarero hasta las vivencias de un pueblo con sus fiestas patronales, el latir de una comunidad donde sus habitantes, con apodos y mote, muestran el porqué de sus costumbres y la raigambre de sus tradiciones. Roche sin embargo también contempla en la realidad circundante la percepción de una cualidad anímica en las cosas; es un artista mucho más completo que no se limita a imitar la realidad sino que busca expresar las inquietudes espirituales más sinceras del hombre. En sus esculturas se entremezclan la fe y los valores de una herencia cultural cristiana con los miedos latentes y las supersticiones del labriego apegado a la *madre tierra*:

santos y vírgenes conviven con semidioses, monstruos mitológicos, máscaras y bestias alegóricas que él crea y a las que llama *piezas votivas africanas*. Este halo mágico que ya fue advertido por los teóricos del arte en otros reconocidos naïfs, está también presente en la obra de Roche, en pleno siglo XXI y de forma poco corriente.

Otra de las aportaciones de Fernando es sin duda el uso que hace de los medios de comunicación. Es interesante apreciar este hecho sobre todo porque pertenecemos a la era de las telecomunicaciones, a la sociedad de la información y conviene analizar en qué medida este nuevo marco ha condicionado la plasticidad de los naïfs: la radio, el periódico, el cine y los programas de la televisión, sus telediarios...son sin duda una importante puerta al exterior para Roche y se apoya en ellas para realizar su crítica de lo que ocurre ahí fuera, en ese otro mundo del que conscientemente se aleja porque refleja dos realidades que no admite: el cambio y la destrucción. La estética que ha ido desarrollando el autor a lo largo de estos últimos treinta años está estrechamente vinculada a los medios, algo evidente no sólo en la temática elegida sino también en la construcción estético-simbólica de sus personajes; con la mano alzada o caída, la boca abierta o cerrada, sentado o de pie...etc. Fernando Roche construye una simbología partiendo de elementos visuales característicos y de las actitudes circunstanciales de los personajes de la pantalla: sabe cómo vestir a sus *faraones*, a sus *platonos* y *césares* porque les ha visto vestido con sus túnicas en las superproducciones. Y si los medios le han resultado útiles, los libros leídos también le ayudan a enriquecer sus parcelas discursivas: sin duda, el mensaje es lo importante.

En este sentido, el apartado de documentación fotográfica recoge cerca de 180 obras, con datos del título, medidas y en ocasiones, las explicaciones que Fernando nos ha proporcionado. El catálogo lo conforman, tanto esculturas que Fernando muestra en una sala a la que llama "*el museo*", como las custodiadas en museos oficiales y en algunas colecciones privadas; gracias a la labor de algunos críticos, artistas y amantes de este arte, ha sido posible fotografiar incluso algunas de las esculturas que Fernando Roche realizó en sus primeros años, aunque en algunos casos no ha sido posible detallar las medidas de algunas de las piezas catalogadas.

Por todo lo indicado en los párrafos anteriores la realización de un primer catálogo de la obra de Roche resulta imprescindible. Ello permitirá determinar, no sólo el valor intrínseco de la producción de este autor (ver conclusión anterior) sino posibilitar futuras líneas de investigación, tanto académica como aplicada. Nos referimos, por ejemplo, a la realización de un documental sobre la figura de este artista que sin duda permitiría trasladar a la imagen lo que este autor significa artística y culturalmente.

12. BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- Acha, J, *Crítica del Arte*, Editorial Trillas, Méjico 1992
- Alameda García, D. *Una Nueva Realidad Publicitaria. La Generación de Valores Corporativos en Publicidad*, Ediciones Del Laberinto, Madrid 2006
- Arcas Brauner, L. *El Artista, mito y realidad*, Real Academia de Bellas artes de San Carlos, Valencia, 1981
- Aristóteles, *Poética*, Obras Completas, S.A. Ed. Aguilar, Madrid 1954
- Argan, J.C, *El Arte Moderno, Del iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*, Akal, Madrid, 1991
- Baudelaire, Ch. *Arte y Modernidad*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2009
- Beaugrande, R. de & G. Yule, G., (1993), *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelona 1997
- Bell, D. *The Cultural contradictions of Capitalism*, Londres: Heinemann 1976
- Benavides, J. A. Los contextos *epistemológicos y metodológicos en la televisión* en la obra *El debate de la Comunicación*, Benavides, J. UCM. Madrid 1998
- Benavides, J. *Lenguaje Publicitario. Hacia un estudio del lenguaje en los medios*, Síntesis, Madrid. 1997
- Benavides, J., *Lenguaje y Cultura. Un planteamiento ara el estudio de la comunicación publicitaria* en "Telos", 1ª Época, nº 25, 1991
- Benavides, J., *Los escenarios de la comunicación. Por una nueva vía diferente de investigación* en "Telos", 1ª Época, nº 44, 1996
- Benjamín, W. *Discursos Interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Taurus Madrid, 1989
- Bernier, J. El Mercado del Arte, ver Calvo Serraller. F *Los Espectáculos del Arte*, Tusquets Editores, Barcelona, 1993
- Bihalji, M. y Nebojsa-Bato, T. *L 'Art Naïf, Encyclopédie Mondiale*, Lausanne, París, 1984
- Bihalji-Merin, O. *El Arte Naïf*, Ed. Labor, Barcelona, 1978

Billig, M. *Ideological Dilemmas: a Social Psychology of Everyday Thinking*, Sage, London, 1988

Bonet Correa, A. *Catálogo de exposición: II Muestra de Arte Naïf Europeo*, Galería Éboli, 2005

Bourdieu, P. *Las Reglas del Arte, Génesis y Estructura del Campo Literario*. Anagrama, Barcelona 1995

Bosanquet, B. *Historia de la Estética*. Trad. José Rovira Armengol, Ed. Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, 1970

Bozal, V. *Arte de masas y arte popular (1928-1937)*. Cuadernos Hispanoamericanos, S.L, Madrid, 1986

Bozal, V. *El escultor Alberto Sánchez*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1965

Bozal, V. *Historia del Arte en España*, Ed. Istmo, Colección Fundamentos, Madrid, 1972

Buck-Morss, S. *Origen de la Dialéctica Negativa, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011

Bustamante, E. (Coord.) (2002), *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*, Gedisa, Barcelona, 2003

Bustamante, E. *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*, Gedisa, Barcelona, 2003

Bremond, C. *El mensaje narrativo en la semiología*. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974

Caballero, M. R., *Inicios de la Historia del Arte en España: la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, CSIC, Madrid, 2002

Callejo, J. *La Audiencia Activa. El Consumo televisivo: discursos y estrategias*, CIS, Madrid. 1995

Calvo Serraller, F. *Los Espectáculos del Arte*, Tusquets Editores, Barcelona 1993

Camón Aznar, J. *Pintura Moderna en seis Volúmenes.. Vol III*, Nauta D.L. Barcelona 1989

Camps i Soria, J. Comisario de la Exposición *El Esplendor del Románico*, Fundación Mapfre, Ed. Mapfre, Madrid

Cansinos Assens, R. La Copla Andaluza, (Ediciones Demófilo, Madrid 1976) donde analiza a través de la copla al hombre secularmente perseguido del campesinado andaluz

Chumy Chúmez, Prólogo del catálogo *Madrid con Gafas Naïf*, Ediciones La Librería, Madrid, 2002,

Colección de Arte Naïf Vallejo-Nágera, Museo Internacional de arte Naïf (Jaén), Ed. Fundación Banco Hispano Americano, Jaén, 1991

Condor, S. & Antaki, Ch., *Cognición social y discurso* (1997) en *El discurso como estructura y proceso* (Teun A. Van Dijk, ed.), Volumen 2, Gedisa, Barcelona 2002

Eckermann, J. P. *Conversaciones con Goethe*, Iberia Barcelona 1982 II Vol

Cossío, M. B. *El Arte en la Escuela Primaria. Lecciones de Arquitectura*. Revista *Escuelas de España*, Madrid, 1936

D' Angelo, P. *La estética del romanticismo*. La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid 1999

Depaolo, J-C. *Le grande Famille des Naïfs au rendez-vous de la Fête*, de Lauret, J-C, La Fête et Les Naïfs: Qu'est-ce que la fête?, Ed. Max Fourny: Vilo, Paris, 1979

Dilthey, W. *Poética*, Losada, Buenos Aires, 1945

Escobar. T, *El Mito del Arte y El Mito del Pueblo*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008

Fernández Blanco, E. *La hibridación del discurso publicitario e informativo en el contexto de la televisión generalista*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005

Fiske, S.T. & Taylor, S.E. (1991) *Social Cognition*, McGraw Hill, New York (2ª ed.)

Francastel, P. *La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, Emecé, Buenos Aires, 1970

García, E:

- *Cebreros. Imágenes para el recuerdo*, Institución 'Gran Duque de Alba', Ayto. Cebreros, Ávila, 1993
- *Sotillo de la Adrada. Imágenes de un siglo*, Institución "Gran Duque de Alba". Ayto. de Sotillo de la Adrada, Ávila, 1998

García, E. En colaboración con Santiago Sánchez:

- *La Adrada. Memoria gráfica*, (Institución "Gran Duque de Alba", Ayto. de Candeleda. Ávila 1994,
- *Candeleda. Memoria gráfica*, Institución "Gran Duque de Alba", Ayto de Candeleda. Ávila, 1994,
- *Arenas de San Pedro. Memoria gráfica* (Institución "Gran Duque de Alba", Ayto. de Candeleda, Ávila, 1994,
- *Mombeltrán. Memoria gráfica*, Institución "Gran Duque de Alba", Ayto. de Mombeltrán. Ávila, 1994

García, E. José y Antonio Mayoral. *El reportaje gráfico abulense*. Institución 'Gran Duque de Alba', Ávila, 1988

Gauguin, P. *Escritos de un Salvaje*, Debate, Madrid 1989

Golding, J. *Cubismo*, ver Stangos *Conceptos del arte Moderno, del Fauvismo al Posmodernismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000

Gombrich, E. H, *La Preferencia por lo Primitivo. Episodios de la Historia del Gusto y el arte en Occidente*, Debate 2003

Gombrich, *Historia del Arte*, Ed, Garriga, Barcelona, 1967

González Mena, M.A. *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid*, Consejo Social UCM, Madrid, 1994

Granados Valdés, A. *Sobre Arte Naïf*, Tecnovic, A.G, 2009

H.C.F. Mansilla, *La estética de lo bello y la Exaltación de lo popular*, Arte, Individuo y Sociedad, N 13, 2001

Harrison, C, Francina, F y Perry, G. *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Akal, Madrid, 1998

Hauser, A. *Introducción a la Historia del Arte*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961

Hauskeller, M *¿Qué es arte? Posiciones De la Estética de Platón a Dante*, Diálogo, Valencia, 2008

Hez. Sandoica, E. *El Colonialismo (1815-1873). Estructuras y Cambios en los Imperios Coloniales*, Ed. Síntesis, 1992

Hooker, R ver Murray, C., *Pensadores Clave sobre Arte*, Madrid, Cátedra, 2006

Jakobson & Halle *Fundamentos del Lenguaje*, Ayuso, Madrid 1974(I, II)

Jakovsky, A. *Peintres naïf: lexicon of the world's primitive painters*, Basilius Bresse Basel, 1967

Jiménez-Blanco, D. J, *Los museos de arte contemporáneo*, ver Calvo Serraller, F. *Los Espectáculos del Arte*, Tusquets Editores, Barcelona 1993

Jürgen Hansen, H. *Arte Popular Europeo y Arte Popular Americano con Influencia Europea*, Aura, Barcelona, 1970

Kandinsky, W. *La Gramática de la Creación. El futuro de la pintura*, Paidós, Barcelona 2000

Lafuente Ferrari, E. *La Fundamentación y los Problemas de la Historia del Arte*, Instituto de España, 1985

Lauret, J-C., *La Fête et Les Naïfs: Qu'est-ce que la fête?* Ed. Max Fourny: Vilo, Paris, 1979

Levi-Strauss, C. *La estructura y la forma, Reflexiones sobre la obra de Vladimir Propp*, en *Polémica Claude Levi-Strauss Vladimir Propp*, Fundamentos, Caracas 1972

Levi-Strauss, C. *Estructuras Elementales de Parentesco*, Paidós, Méjico, 1983

Lynton, N, *Expresionismo*, ver Stangos, N, *Conceptos del arte Moderno, del Fauvismo al Posmodernismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000

M. Muradas, I. *Un Modelo de Valoración de Obras de Arte*, Serie Tesis Doctorales, Universidad de La Laguna, 1995

Mazuecos, A. B. *Arte Contextual; Estrategias de los Artistas contra el Mercado del Arte Contemporáneo*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2008

Meili-Dworetzki, G. Prólogo del libro de M. Sechehaye *La realización Simbólica, Diario de una Esquizofrénica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958

Melero Merlo, J. *Cielo y Tierra en niños y primitivos*, Universidad de Jaén, 2004

Menéndez Pelayo, M. *Historia de las Ideas Estéticas en España I*, C.S.I.C, Madrid, 1974

Muller, J-Emile, *Rembrandt*, Daimon, Barcelona, 1969

Murray, C. *Pensadores Clave sobre Arte*, trad. Maribel Villarino, Cátedra, Madrid, 2006

Olivier, F. *Picasso y sus amigos*. Taurus, Madrid, 1964

Ortega y Gasset, J, *La Deshumanización del arte y Otros Ensayos Estéticos*, Revista de Occidente, Madrid, 1958

Perniola, M. *La estética del siglo veinte*. Trad. Francisco Campillo, La Balsa de la Medusa, A. Machado Libros, S.A. Madrid, 2001

Perry, G, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción; Los primeros años del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid 1998

Price, A. *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*, Ediciones Siglo Veintiuno, 1993

Pronovost, G. *Participación Cultural y Transformaciones Sociales*, en *La Sociedad de la Cultura*, Rodríguez Morató, A. Ed. Ariel, Barcelona 2007

Propp, V. *Morfología del Cuento*, Fundamentos 1964

Ramírez, J.A, *El Objeto y el Aura; (des) orden visual del Arte Contemporáneo*; Akal, Madrid 2009

Ramírez, J.A, *Esculturas Margivagantes, La Arquitectura Fantástica en España*, Fundación Duques de Soria, Ed. Siruela D.L, Madrid, 2006

Read, H. *Arte y Sociedad*, Ediciones Península, Barcelona, 1970

Read, H. *El significado del Arte*, Colección Novelas y Cuentos, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1973

Renkema, J. (1993), *Introducción a los estudios sobre el discurso*, Gedisa, Barcelona, 1999

Santayana, G. *La Razón en el Arte y otros Escritos de Estética*. Verbum, Madrid, 2008

Saussure, F. De, *Curso de Lingüística General*, Ed. Losada, Buenos Aires 1968

Schopenhauer, A. *El Mundo como voluntad y representación*, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, Barcelona-Madrid, 2003

Schwarz, N.(1990) *Assesing frequency reports of mundane behaviors en Research Methods in Personality and Social Psychology*, Sage, Newbury Park

Searle, J. (1995), *La construcción de la realidad Social*, Paidós, Barcelona 1997

Searle, J. (1998), *Mente, lenguaje y Sociedad*, Alianza Editorial, Madrid 2001

Searle, J. y otros (2004), *Lenguaje y Ciencias Sociales. Diálogo entre John Searle y Crea*, El Roure, Barcelona

Sechehaye, M. *La realización Simbólica, Diario de una Esquizofrénica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958

Sennett, R. *El Artesano*, Anagrama, Barcelona 2009

Seseña, N. *La Cerámica Popular en Castilla –La Nueva*, Ed. Nacional, Madrid, 1975

Shiner, L. *La Invención del Arte, una historia cultural*, Paidós, Barcelona 2004

Smith, P. *Impresionismo*, Akal, Madrid 2006

Stangos, N. *Conceptos del arte Moderno, del Fauvismo al Posmodernismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000

Stevenson, R. J. *Language Thought and Representation*, Wiley, Chichester. 1993

Tajfel, H. *Grupos humanos y categorías sociales*, Herder, Barcelona, 1981

Tannen, D. *Género y discurso*, Paidós Ibérica, Barcelona 1996

Tatarkiewicz, W. *Historia de la Estética III, La Estética Moderna 1400-1700*, Akal, Madrid, 1991

Tatarkiewicz, W. *Historia de las Seis Ideas*, Tecnos, Madrid, 1987

Thomas S. Kuhn *La estructuras de las revoluciones científicas*, F.C.E., México 1978

Thompson, S. *El Cuento Folklórico*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972

Vallejo-Nágera, *Exposición de Pintores Naifs*, Colección Holzinger-Munich, Madrid 1973

Vallejo-Nágera y Olaizola J.L. *La Puerta de la Esperanza*, Rialp y Planeta, Barcelona, 1990

Vallés Villanueva, J. *Competencia Multicultural en Educación Artística. Contextos y Perspectivas de futuro en la Formación de las Maestras y los Maestros*. Universitat de Girona, 2005

Van Dijk, T. (1997) *El estudio del discurso en El discurso como estructura y proceso* (Teun A. Van Dijk, ed.), Volumen 2, Gedisa, Barcelona 2002

Shannon, C. E & Weaver, V. *Teoría Matemática de la Comunicación*, Fragua, Madrid, 1972

Vallier, D. *La Obra Pictórica Completa de Rousseau, El Aduanero*, Introducción de G. Artieri, Traducción F.J. Alcántara, Nóguer S.A, Barcelona, 1972

Wenzel, A. *Henri Rousseau. La Gitana Dormida*, Lóquez D.L, Santa Marta de Tormes (Salamanca) 2001

VVAA. *En Torno al Art Brut*, Ediciones Arte y Estética, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007

VVAA, *Madrid con Gafas Naïf*, Exposición, Ed. La Librería, Galería Éboli y Ayto. Madrid, 2002, p13

VVAA. *Métodos y Técnicas Cualitativas de investigación en Ciencias Sociales* (J.M.Delgado y J.Gutiérrez, Eds.) Ed. Síntesis, Madrid 1995

VVAA, *Social cognition: Perspectives on Everyday Understanding* (J. Forgas, ed.), Academic Press, London, 1981

Catálogos, Exposiciones y Dípticos

Aguirre, J. A. y Vallejo-Nágera, J.A. *Naïfs Españoles Contemporáneos*, Ministerio de Cultura, Patronato Nacional de Museos, Ed. Madrid: Más Actual, Madrid, 1975

Diputación Provincial de Jaén, *Arte Naïf*, Instituto de Cultura, Jaén, 1988

II Muestra de Arte Naïf Europeo, Ed. Galería Eboli, Madrid, 2005

La Pintura naïf en España, Iber Caja Obra Cultural, Madrid, 1993

Seseña, N. *Figuras de Barro de Fernando Roche*, Sala Iznajar, Madrid, 1973

Seseña, N. *Fernando*, Galería de Arte Contemporáneo Ramón Durán, 1974

Figuras de Barro, Fernando Roche, Galería D'Art, Alcorcón 1978

IV Feria de la Cacharrería de Madrid, ATAM Asociación tiendas de Artesanía de Madrid Ayto. de Madrid, Galería La Ralea, Madrid, 1984

II Certamen de Arte Naïf, Madrid. Las Cuatro estaciones del Año: tradiciones y costumbres, Comisaria Martí Tío, A. Centro Cultural Galileo, Ayto. Madrid, 2001

Artículos

Benavides, J (2005), *Nuevas propuestas para el análisis del lenguaje en los medios* en "Questiones Publicitarias", 2ª Etapa, nº 10, 2005

Caso, L. *De la Toscana ideal a la Sudamérica imaginada*, El Mundo, 20/10/ 2010

Castro, Sixto J., *Reivindicación estética del Arte Popular*, Revista de Filosofía, 2002, Vol 27, Núm. 2

Escobar, T. *Arte latinoamericano en Jaque*, en *Estética y Crítica; los signos del arte*, Ravira, R.M, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998

Guasch, Ana M. *Una historia Cultural de la posmodernidad y el poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local*, Revista, Artes Nº 9, Vol 5, 2005

Ibarz, J. La Vanguardia, www.lavanguardia.es, 17/01/2010
Mapfre Fundación, Revista *La Fundación*, n º13, Madrid, 2011

Seseña, N. *La Escultura Naïf del Alfarero de Navalcarnero*, Miscelánea del Arte, Ed. Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1982

Clare Rojas Guide; Ikon Gallery, publicada en la web: http://www.ikon-gallery.co.uk/programme/current/event/354/we_they_we_they/

Éboli, Galería: <http://www.arteshoy.com/art20060405-2.html.com>

Rian Lozano, “Una (posible) Crítica de Arte A-normal. Reflexiones sobre una Práctica ni Joven ni Nueva”, *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº 16, 2007

Rodríguez C, *El Público*, 20/12/2010

VI Foro Internacional de Expertos en Arte, organizada por El País, 15/02/2008, Feria de Arco, Madrid (publicado por El País el 23/02/2008)

Diccionarios y Enciclopedias

Espasa-Calpe, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo LVI, Madrid, 1966

Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, J. Alianza Editorial, Madrid, 1979

Gran Referencia Anaya, Tomo 12, Bibliograf, Barcelona, 2000

Plaza y Janés, *Crónica del Siglo XX*, Tomo I, Barcelona, 1999

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke y Honnef, *Arte del Siglo XX*, Ed. Ingo F. Wather, Taschen, 2001

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Ed. Espasa. Vigésima Segunda Edición, Tomo I, 2001

Gran Enciclopedia Universal, Ed. Asuri, Bilbao, Tomo 15

Documentación y Archivos

Archivo de la Villa, Padrón de Diciembre de 1920, Conde Duque (Madrid)

Padrón del Ayto. de Navalcarnero del 31 de Diciembre de 1897 (Navalcarnero)

Libro 25 de Bautismos N.1-a-25, (de Enero de 1883- Abril de 1886) Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora (Navalcarnero)

Láminas e imágenes de archivo

Aguirre, J. A. y Vallejo-Nágera, J.A. *Naifs Españoles Contemporáneos*, Ministerio de Cultura, Patronato Nacional de Museos, Ed. Madrid: Más Actual, Madrid, 1975

Diputación Provincial de Jaén, *Arte Naïf*, Instituto de Cultura, Jaén, 1988

IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) Centre Julio González. *Paul Klee*. Exposición. Edita Institut Valencià d'Art Modern.D.L y Thyssen Bornemisza, Valencia, 1998

Mc Cully, M. *Devorar París, Picasso 1900-1907*. Exposición. Ed. Nerea, San Sebastián, 2011

Museo d'arte Moderna della Città di Lugano (M d'AM) *Ernst Ludwig Kirchner*. Milano, Skira, 2000

Polígrafa (Ed.) *Paul Gauguin*, Barcelona, 1995

Stabenow, C. *Rousseau*, Traducción Jorge Pablo Kummert, Ed. Taschen, Colonia, 2001

Vallier, D. *La Obra Pictórica Completa de Rousseau, El Aduanero*, Introducción de G. Artieri, Traducción F.J. Alcántara, Nóguer S.A, Barcelona, 1972

Vance, P. *Gauguin*, Traducción de Fabián Chueca, Ed. Debate S.A. Madrid, 1992

VVAA, *Artbook, Cézanne, La Naturaleza, la geometría y las manos de un genio*, texto de Borghesi, S. Traducción de Víctor Gallego. Ed. Electa España S.A, Madrid, 1999

VVAA, Beautiful Losers. Arte Actual y Cultura Urbana. Exposición. Comisariada por Aaron Rose y Christian Strike. Ed. Iconoclast: La Casa Encendida, D.L, Madrid, 2008

VVAA. *En Torno al Art Brut*, Ediciones Arte y Estética, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007

VVAA. *Gauguin y los Orígenes del Simbolismo*, Exposición, Ed. Nerea, Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, San Sebastián, 2004

VVAA. *Gustav Klimt 1862-1918. El Mundo con forma de mujer*. Traducción de Carmen Sánchez, Taschen, Colonia 1991

VVAA. *Kandinsky, Orígenes de la abstracción*. Exposición. Ed. Fundación Juan March, Madrid, 2003

VVAA. *Memoria Rusa de España, Alberto y el Quijote de Kózzintsev*. Exposición. Ed. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales D.L. Madrid, 2005 (Museo de Albacete) y 2005-2006 (Palacio de la Merced, Córdoba)

Wenzel, A. *Henri Rousseau. La Gitana Dormida*, Lóguez D.L, Santa Marta de Tormes (Salamanca) 2001

